



BACHELORARBEIT

Frau
Viktoria Edda Steudemann

**Marke „Weinstein“ – Wie die
Weinsteins die Filmwelt er-
obern und was sie so erfolg-
reich macht am Beispiel des
Erfolgsfilms „Pulp Fiction“**

2013

BACHELORARBEIT

Marke „Weinstein“ – Wie die Weinsteins die Filmwelt erobern und was sie so erfolgreich macht am Beispiel des Erfolgsfilms „Pulp Fiction“

Autorin:
Frau Viktoria Edda Steudemann

Studiengang:
Angewandte Medienwirtschaft

Seminargruppe:
AM08wT2-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Christian Maintz

Einreichung:
Hamburg, 22.09.2013

BACHELOR THESIS

The „Weinstein“ Brand – How the Weinsteins conquered the film market and what makes them so successful using the example of „Pulp Fiction“

author:

Ms. Viktoria Edda Steudemann

course of studies:

Applied media economics

seminar group:

AM08wT2-B

first examiner:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Christian Maintz

Bibliografische Angaben

Steudemann, Viktoria Edda:

Marke „Weinstein“ – Wie die Weinsteins die Filmwelt erobern und was sie so erfolgreich macht am Beispiel des Erfolgsfilms „Pulp Fiction“

The „Weinstein“ Brand – How the Weinsteins conquered the film market and what makes them so successful using the example of „Pulp Fiction“

125 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2013

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem amerikanischen Independent Film, der Entstehung und Entwicklung von Miramax und der später folgenden The Weinstein Company. Hierbei wird sich auf die Weinstein Brüder und ihren Einfluss auf die Filmbranche, sowie auf den Film „Pulp Fiction“ konzentriert. Es wird der Frage nachgegangen, welche Strategien zu dem großen Erfolg der Weinstein Brüder, sowie „Pulp Fiction“, geführt haben und, ob The Weinstein Company heute noch in den Independent-Sektor einzuordnen ist. Hierfür wird zunächst eine ausführliche Definition, sowie ein Einblick in die Geschichte des amerikanischen Independent Films gegeben. Außerdem wird die Entstehung und Entwicklung der Firma Miramax erläutert und die heutigen Erfolge von The Weinstein Company durchleuchtet. „Pulp Fiction“ wird mittels einer Filmanalyse in den Independent-Sektor eingeordnet und durch eine Betrachtung der Marketingstrategien der Gebrüder Weinstein wird der Grund für deren Erfolg ermittelt. Im Ergebnis wird deutlich, dass die außergewöhnliche Art, Independent Filme zu vermarkten, die Gebrüder Weinstein so erfolgreich hat werden lassen und, dass der Film „Pulp Fiction“ eine nicht unerhebliche Rolle auf dem Weg zu dem heutigen Imperium der Weinstein Brüder gespielt hat. Außerdem wird bei näherer Betrachtung der heutigen Filme des Unternehmens The Weinstein Company deutlich, dass sich die Brüder nicht mehr mit kleinen low-budget Produktionen befassen, sondern fast ausschließlich groß-budgetierte Filme produzieren und vermarkten. Trotzdem beschäftigen sich die Gebrüder weiterhin mit außergewöhnlichen Themen, die von den Majors weitgehend gemieden werden.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	V
Abkürzungsverzeichnis.....	VII
Abbildungsverzeichnis.....	VIII
Tabellenverzeichnis.....	IX
1 Einleitung	1
1.1 Zielsetzung	1
1.2 Motivation	2
2 Independent Film	3
2.1 Definition	3
2.1.1 Ökonomische Definition	3
2.1.2 Ästhetische und Inhaltliche Definition	5
2.2 Eine historische Einführung in den amerikanischen Independent Film.....	12
3 Wie alles begann – Die Weinsteins auf dem Weg zum Erfolg	37
3.1 Miramax – Gründung und Entwicklung	37
3.2 Die Übernahme durch den Studioriesen Disney	45
3.3 Der Durchbruch mit „Pulp Fiction“ und die Jahre danach	48
3.4 Die Weinstein Company von der Gründung bis heute	57
3.5 Der Einfluss der Weinsteins auf die Szene	62
4 Pulp Fiction – Eine Analyse.....	68
4.1 Filmanalyse	68
4.1.1 Inhaltsangabe	68
4.1.2 Figurenanalyse	71
4.1.3 Handlungsanalyse	81
4.1.4 Analyse der Normen und Werte.....	91
4.2 Was macht „Pulp Fiction“ zu einem Independent Film?.....	93
4.3 Welchen Einfluss hatte „Pulp Fiction“ auf die Filmwelt?.....	99
5 Erfolgsrezept „Weinstein“ am Beispiel von „Pulp Fiction“	103
5.1 Warum haben die Filme der Weinsteins so großen Erfolg?.....	103
5.2 Welche Filme machen die Weinstein Brüder heute?	113
5.3 Sind die Weinsteins noch in den Independent-Sektor einzuordnen?.....	118

6	Schlussbetrachtung	120
6.1	Fazit.....	120
6.2	Aussicht.....	122
	Literaturverzeichnis.....	XI
	Internetquellenverzeichnis.....	XII
	Eigenständigkeitserklärung.....	XVIII

Abkürzungsverzeichnis

z.B.	zum Beispiel
usw.	und so weiter
bzw.	beziehungsweise
Abb.	Abbildung
Vgl.	Vergleiche
d.h.	das heißt
u.a.	unter anderem
i.d.R.	in der Regel
MPPC	Motion Picture Patent Company
GFC	General Film Company
MPDSC	Motion Pictures Distributing and Sale Company
UA	United Artists
MPAA	Motion Picture Association of America
SIMPP	Society of Independent Motion Picture Producers
AIP	American International Pictures
TWC	The Weinstein Company

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Krankenhaus-Szene "Kill Bill: Vol. 1"	6
Abbildung 2: Three-Act Structure einer Erzählung	7
Abbildung 3: Strudel-Szene in "Inglourious Basterds"	10
Abbildung 4: Ausschnitte aus "Inglourious Basterds"	11
Abbildung 5: Filmplakat "sex, lies, and videotape"	62
Abbildung 6: Film Poster "Pulp Fiction"	77
Abbildung 7: Vergleich der Koffer in "Pulp Fiction" und in "Kiss Me Deadly"	88
Abbildung 8: Vergleich Mia Wallace mit Anna Karina	88
Abbildung 9: Kellnerin in Jack Rabbit Slim's	89
Abbildung 10: Vergleich Travolta in "Pulp Fiction" und in "Grease"	89
Abbildung 11: Detailaufnahmen Heroin Vincent Vega	94
Abbildung 12: Taxifahrt mit schwarz-weißem Hintergrund	95
Abbildung 13: Titel Card "Pulp Fiction"	96
Abbildung 14: Mia zeichnet ein Rechteck in die Luft	97
Abbildung 15: Zeitungsannonce "Pulp Fiction" New York Times 1994	110

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Tochterfirmen seit 1980 bis heute	34
Tabelle 2: Oscar-Nominierungen The Weinstein Company seit 2006	58
Tabelle 3: Chronologie der Geschichte bzw. der Erzählung	81
Tabelle 4: 3-Akt-Struktur "The Bonnie Situation"	82

1 Einleitung

1.1 Zielsetzung

In dieser Arbeit werde ich mich mit dem amerikanischen Independent Film beschäftigen, sowie der Geschichte der Weinstein Brüder und deren Einfluss auf die Filmbranche. Außerdem möchte ich deren Erfolg ergründen und herausarbeiten was dorthin geführt hat.

Zunächst werde ich eine Definition des amerikanischen Independent Films geben. Hierbei beziehe ich mich auf die ökonomischen und stilistischen Merkmale. Darauf wird eine ausführliche Einführung in die Geschichte des amerikanischen Independent Films folgen. Hierbei ist es mir wichtig herauszuarbeiten, welche Phasen der Independent Film in den letzten Jahren durchlaufen hat und welche Filme in der Geschichte des Independent Films eine große Rolle gespielt haben.

Im nächsten Schritt werde ich mich mit Bob und Harvey Weinstein und ihrer Firma Miramax und später The Weinstein Company beschäftigen. Die Gebrüder Weinstein sind für die Entwicklung des amerikanischen Independent Films von großer Bedeutung und haben mit ihrer Arbeit die Filmwelt nachhaltig beeinflusst und die Industrie damit zu dem gemacht, was sie heute ist. Ziel soll sein eine ausführliche Betrachtung der Entwicklung von Miramax durchzuführen und den heutigen Stand ihres neuen Unternehmens The Weinstein Company darzustellen.

Bei dieser Betrachtung gibt es einen Film, der für den Independent Film und für die Weinstains von sehr großer Bedeutung ist. Dieser Film heißt „Pulp Fiction“ und wurde von Quentin Tarantino und Roger Avary geschrieben und 1994 von den Weinstein Brüdern im Turnaround gekauft. Der Film feierte bahnbrechende Erfolge und veränderte den Independent Film nachhaltig. Mein Ziel ist es mittels einer Filmanalyse herauszuarbeiten, was „Pulp Fiction“ zu einem Indie macht und welchen Einfluss der Film auf die Filmwelt und auf die Weinstein Brüder genommen hat. Hierbei werde ich eine Figuren- und Handlungsanalyse durchführen und mich mit den Normen und Werten des Films beschäftigen. Ich werde mich dabei lediglich auf die für den Independent Film wichtigen Merkmale beziehen, da eine ausführlichere Analyse den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde.

Der Erfolg, den die Brüder mit „Pulp Fiction“ feierten, ist bis zum heutigen Tage spürbar. Mit dieser Arbeit möchte ich herausfinden was die Brüder zu so erfolgreichen Distributoren und Produzenten in der damaligen und der heutigen Zeit gemacht hat. Hierbei werde ich mich der Arbeit der Brüder im Detail nähern und anhand von „Pulp

Fiction“ und anderen Erfolgen versuchen den Grund ihres Erfolges herauszuarbeiten. Außerdem stelle ich zum Abschluss der Arbeit die Frage, ob Bob und Harvey Weinstein immer noch zu dem Independent Film gehören, oder ob sie sich von den low-budget Filmen abgewendet und sich Hollywood angeschlossen haben. Hierzu werde ich die heutigen Erfolge von Bob und Harvey Weinstein analysieren.

1.2 Motivation

Für dieses Thema habe ich mich entschieden, weil ich einerseits ein sehr großer Fan von dem Independent Film bin, und andererseits ein großes Interesse an dem Werdegang der Weinstein Brüder habe. Ich bin fasziniert von der Willenskraft von Harvey Weinstein und dessen Durchsetzungsvermögen und dem daraus resultierenden Erfolg. Außerdem bin ich ein großer Fan von „Pulp Fiction“ und ich wollte herausfinden, weshalb ein so außergewöhnlicher Film solch einen Erfolg feiern konnte. Tarantino ist für mich ein großer Künstler und nur die Zusammenarbeit mit den Weinstein Brüdern hat ihn zu dem gemacht, was er heute ist und umgekehrt wären die Brüder heute nicht da wo sie sind, ohne die Kunst von Tarantino.

Der Independent Film ist eine Kunst, die nicht aussterben darf. Ich finde es wundervoll, wenn die Filmmacher etwas anderes versuchen, außer auf große Effekte zu setzen. Die Filme haben immer eine persönliche Note, die meiner Meinung nach in den Mainstream Filmen größtenteils fehlt. Es ist einem Indie anzumerken, wenn in dem Film viel Herzblut und Wille steckt, der letztendlich zum Ziel geführt hat. Durch meinen zweijährigen Amerikaaufenthalt konnte ich mich noch eingehender mit dem Thema beschäftigen, da ich dort näher am Geschehen war. Ich erhoffe mir durch diese Arbeit einen detaillierten Einblick in den Independent Film sowie in die Arbeit der Weinstein Brüder geben zu können.

2 Independent Film

Der Begriff "Independent Film" ist über die Jahre mehrfach neu definiert worden, womit eine klare Definition problematisch ist. Im folgenden Abschnitt werden mehrere Ansätze von Definitionen aufgezeigt und eine Zusammenfassung der Geschichte des sogenannten amerikanischen Independent Films geben.

2.1 Definition

2.1.1 Ökonomische Definition

"in•de•pend•ent/,ində'pendənt/ Adjective: not influenced or controlled by others in matters of opinion, conduct, etc.; thinking or acting for oneself: an independent thinker. [...] Noun: An independent person or thing" ¹

Das Wort "Independent" ist ein Adjektiv und bedeutet übersetzt unabhängig.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Independent-Filmbewegung eine Reaktion auf die Monopolisierung der Filmindustrie. Im Dezember 1908 gründeten die führenden Filminvestoren die „Motion Picture Patents Company“ an der Ostküste der vereinigten Staaten von Amerika, um der Filmindustrie, die durch Patentkämpfe und Rechtsstreits geprägt war, Stabilität zu geben. Hier schlossen sich die „Edison Film Manufacturing Company“, die „Biograph Company“ und andere Filmpatent-Firmen zusammen. So monopolisierten sie legal das Filmgeschäft und verlangten Lizenzgebühren von allen Produzenten, Distributoren und Kinobetreibern. Die Industrie musste sich fügen, da sämtliches Equipment, sowie der Hauptlieferant von Filmmaterial, Kodak, zu der Patent Company gehörten. Nur die 'Independents' widersetzten sich und nutzten illegal Equipment und importiertes Filmmaterial.² So handelte es sich bei einem „Independent“ zu Anfang lediglich um Produktionsfirmen, die sich gegen eine oder mehrere Organisationen, die die Filmindustrie beherrschen wollten, wendeten. Eine Firma wurde dann als unabhängig bezeichnet, wenn sie außerhalb eines etablierten (oder semi-etablierten) industrie-ökonomischen Systems operierte, welches konzipiert wurde, um

¹<http://dictionary.reference.com/browse/independent> (Zugriff: 18.10.2012)

² Vgl.: <http://www.makeindependentfilms.com/definition.htm> (Zugriff: 04.04.2013)

jegliche Konkurrenz zu eliminieren. Daher wurden die Indies in den Anfängen, aus rein ökonomischen Gründen als unabhängig bezeichnet.³

1913 verlagerte sich das Filmgeschäft an die Westküste, genauer gesagt nach Los Angeles. Es bildete sich eine Hierarchie, welche die Produktion, den Vertrieb und die Zurschaustellung von Filmen vereinte. Die fünf großen Filmstudios entstanden: 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, RKO Pictures, und Warner Bros. Anschließend kamen die etwas kleineren Studios dazu: Columbia Pictures, United Artists, und die Universal Studios.⁴

Somit veränderte sich die Definition. Während die unabhängigen Firmen zuvor gegen das „Edison Trust“-Monopol kämpften, richteten sie sich jetzt gegen das Oligopol der Studios. Dies bedeutete, dass jeder Film ein Indie war, wenn er außerhalb der fünf großen Studios oder der drei kleineren Studios produziert wurde.

Heute wird von den "Big Six" gesprochen. Hierzu gehören Columbia Pictures (MGM und United Artists), 20th Century Fox, Walt Disney Pictures, Warner Bros. Pictures, Paramount Pictures und Universal Studios.⁵ Zusätzlich spricht man noch von den "Six Mini Majors", zu denen Summit Entertainment, The Weinstein Company, Relativity Media, DreamWorks, Lionsgate und Film District gehören.⁶

The technical definition of the phrase independent film is: any movie that was funded with less than 50% of money that came from one of the "big six" major film studios, which are Columbia Pictures (MGM and UA), 20th Century Fox, Walt Disney Pictures/Touchstone Pictures, Warner Bros. Pictures, Paramount Pictures and Universal Studios.⁷

Des Weiteren haben die „Majors“ mit der Zeit ihre eigenen Indie-Abteilungen gegründet. So hat beispielsweise Sony, Sony Pictures Classics gegründet und Fox, Fox Searchlight Pictures. Diese Abteilungen werden als Independents bezeichnet, obwohl sie von den Studios finanziert werden.

³ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, S.23

⁴ Vgl.: <http://www.makeindependentfilms.com/history.htm> (Zugriff: 04.04.2013)

⁵ Vgl.: <http://www.makeindependentfilms.com/definition.htm> (Zugriff: 04.04.2013)

⁶ Vgl.: <http://www.studiosystemnews.com/beyond-the-big-6-mini-majors-gain-momentum/> (Zugriff: 03.04.2013)

⁷ <http://www.makeindependentfilms.com/definition.htm> (Zugriff: 21.04.2013)

2.1.2 Ästhetische und Inhaltliche Definition

Durch die geschichtliche Entwicklung und die Verschmelzung von Studios und Indies kann der Independent Film heute nicht mehr rein ökonomisch definiert werden. Es gibt zwar noch richtige „Independents“, die keine Verbindung mit den Studios eingehen, doch wird für eine Vielzahl der Indies eine weitere Definition benötigt, da die Studios meist, spätestens in der Distribution, an den Filmen beteiligt sind und die rein ökonomische Definition nicht mehr zum Tragen kommen kann.

When a small film hits the Big Time it is no longer considered to be an independent film. This is because of the not more than 50% major studio funding stipulation that exists in the definition of the phrase independent film. Even though the small film was produced on a shoestring budget, the marketing budget that the major studio implemented when they purchased the film put it way over the 50% funding category.⁸

So ist also der ökonomische Teil in der Definition des Independent Films nicht mehr relevant. Um einen Film als Independent Film zu bezeichnen muss man die ästhetischen und inhaltlichen Eigenschaften des Filmes betrachten:

„[...] the term independent has survived as it is a sufficiently flexible term to embrace a variety of artistic expressions. Neither ideologically, nor stylistically unified, [...] indies have elevated eclectic aestheticism into a principle.“⁹

Ein Independent Film richtet sich nicht nach einem speziellen Schema, sondern zeichnet sich durch seine Individualität aus. Er unterscheidet sich in Form und Erzählung vom Hollywood-Mainstream. Während Hollywood sich an eine fortlaufende Erzählstruktur hält und mit unsichtbaren Schnitten arbeitet, benutzen die Indies Techniken, die im Widerspruch zu Hollywood stehen. Nicht jede Einstellung weicht von dem fortlaufenden Schnitt ab, da Filme Halbnahes und Gegenschüsse benötigen um einen Sinn zu ergeben. Indies jedoch benutzen Einstellungen, die weniger oft in Hollywood verwendet werden. Grundsätzlich vermeiden sie geläufige Stilmittel. Sie arbeiten stattdessen mit außergewöhnlicheren Methoden, wie zum Beispiel dem Weglassen von „Establishing Shots“, der Verwendung von ungenauen oder dezentrierten Einstellungen, eingeschränkten Sichten und unüblichen Winkeln.¹⁰

⁸ <http://www.makeindependentfilms.com/definition.htm> (Zugriff: 21.04.2013)

⁹Yannis Tzioumakis 2006, S.267

¹⁰Vgl.: Geoff King 2005, S.107

Indies verwirren den Zuschauer auch durch totale Einstellungen in Szenen, in denen eigentlich mit näheren Aufnahmen gearbeitet wird. In „Inglourious Basterds“ (Quentin Tarantino, 2009) wird diese Technik angewandt. So wird beispielsweise eine Unterhaltung zwischen Leutnant Hicox (Michael Fassbender) und General Fenech (Mike Meyers) mit ungewöhnlicher Distanz dargestellt. Es wird mit Schuss/Gegenschuss-Einstellungen gearbeitet, als Hicox den Raum betritt, doch diese sind aus der Distanz aufgenommen. Diese Technik vermittelt das Gefühl, dass der Raum riesig ist und die Männer sich nicht sehr nahe stehen. Als Hicox mit der Befragung fertig ist, geht die Kamera näher ran, so dass beide in einer Einstellung zu sehen sind.

Long shots and more formal compositions within the frame are used to signify alienation [...] the Hollywood norm, in which editing regimes and camera positions usually establish a careful balance between viewpoints close to those of central characters - giving access to their thoughts and feelings, although not usually through more than fleeting use of directly subjective shots - and more objective and distanced perspectives on the action.¹¹

Zu den weiteren Techniken gehören z. B. „Jump-Cuts“, Handkamera-Einstellungen und Split-Screens. Hier ein Beispiel aus dem Film „Kill Bill: Vol. 1“ (Quentin Tarantino, 2003). Das Bild teilt sich, nachdem Elle Driver (Daryl Hannah) das Krankenhaus betreten hat und in einen Raum verschwindet, um sich ihr Krankschwester-Kostüm anzuziehen. Im rechten Bild sind unterschiedliche Nahaufnahmen von Beatrix Kiddo (Uma Thurman) zu sehen, wie sie im Koma im Krankenhausbett liegt (siehe Abb. 1). Im linken Bild sind verschiedene Nahaufnahmen von der sich anziehenden Elle zu sehen. Das Bild wird erst wieder Eins als Elle mit der Giftspritze direkt vor dem Krankenzimmer von Beatrix steht.



Abbildung 1: Krankenhaus-Szene „Kill Bill: Vol. 1“¹²

¹¹ Geoff King 2005, S.125

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=i94nansYjsM> (Zugriff: 21.09.2013)

Der Split-Screen wird in Hollywoodfilmen meist nur bei Telefongesprächen oder Szenen, die sich an zwei unterschiedlichen Orten abspielen, verwendet.

Yannis Tzioumakis zählt andere Techniken aus dem Independent Sektor auf:

[...] improvisational acting, repeated actions, camera zooms, [...], freeze frames, telephoto shooting, [...], more frequent use of extreme close-ups and extreme long shots, image-sound mismatches [...].¹³

Indies unterscheiden sich nicht nur in der Form, sondern auch in der Erzählstruktur von Hollywoodfilmen.

[...] classical narrative entails an overarching structure found in many narrative forms: a clearly marked beginning, middle and end. [...] Classical narrative moves through these different stages in linear, forward-directed manner. A clear process of cause and effect is identified, tying individual scenes into a coherent and readily comprehensible sequence.¹⁴

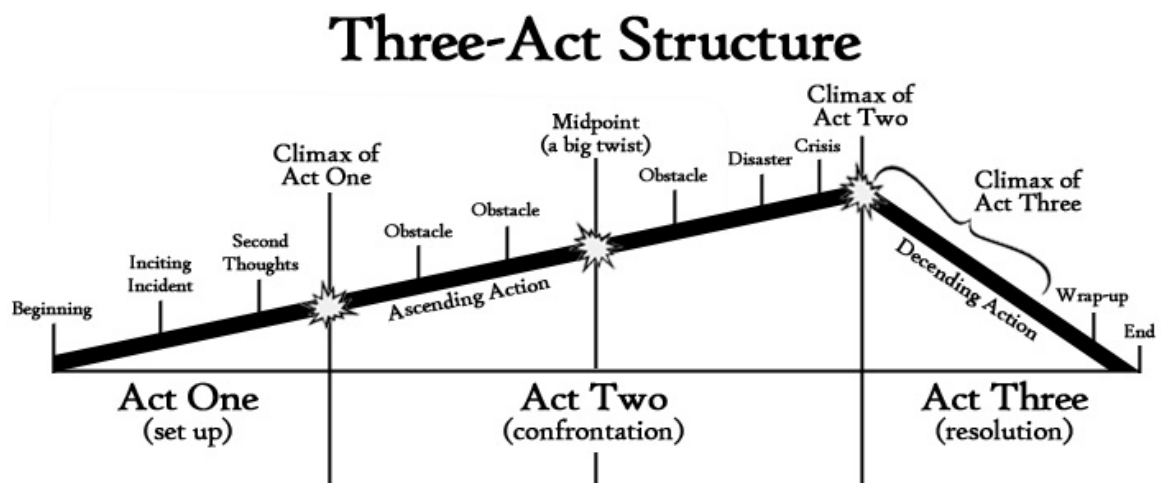


Abbildung 2: Three-Act Structure einer Erzählung¹⁵

Die Erzählung eines Films in mehrere Teile (siehe Abb. 2) zu zerlegen gibt dem Zuschauer eine Route, die er bis zum Ende des Films verfolgen kann. Indies bieten dies nicht.

¹³ Yannis Tzioumakis 2006, S.179

¹⁴ Geoff King 2005, S.60

¹⁵ <http://goteenwriters.blogspot.de/2012/09/understanding-three-act-structure.html> (Zugriff: 07.05.2013)

[...]qualities such as arbitrariness or less focused narrative might be considered to be virtues, characteristics of a form in which the impression is given that individuals exist or things happen in their own right rather than in a context in which they are expected to 'lead' explicitly somewhere or become cogs in a linear-narrative-led machine.¹⁶

Eine weitere wichtige Rolle spielen die Charaktere, ihr Handeln und wie sie konstruiert sind. Der klassische Hollywood Protagonist ist meist sehr zielorientiert und motiviert und durchläuft eine Entwicklung.¹⁷ Die Charaktere in Indies wiederum streben nicht voranging nach ihren Zielen.

„Characters tend to be more complex or ambiguous, defined less in terms of clearly established goals or morality than is usually the case in Hollywood.“¹⁸

Ein Beispiel hierfür ist Hannah (Rosemarie DeWitt) aus „Your Sister's Sister“ (Lynn Shelton, 2011). Als sich Jack (Mark Duplass) und Hannah kennenlernen, erscheint Hannah als eine nette Person. Der Zuschauer fühlt mit ihr, da sie sich gerade von ihrer langjährigen Freundin getrennt hat. Die Beiden betrinken sich und haben Sex. Am nächsten Tag taucht Iris (Emily Blunt) auf, die die beste Freundin von Jack ist und auch gleichzeitig die Schwester von Hannah. Iris ist in Jack verliebt und erzählt dies ihrer Schwester, die daraufhin beichtet, dass sie mit Jack geschlafen hat. Iris ist am Boden zerstört. Während sich Iris und Hannah streiten findet Jack heraus, dass das Kondom, was die Beiden benutzt hatten, mit Löchern übersät war. Es stellt sich heraus, dass Hannah nur mit Jack geschlafen hatte, weil sie ein Kind wollte. Dem Zuschauer fällt es schwer Hannah zu mögen, obwohl er am Anfang Mitgefühl für sie hatte. Am Ende des Films finden Iris und Jack zusammen und vertragen sich mit Hannah. Sie ist also weder gut noch böse. Sie ist das, was der Zuschauer aus ihr macht.

The characters just 'are', essentially: they do what they do and viewers are left to come to their own conclusions.¹⁹

Die Charaktere durchlaufen auch nicht extreme Entwicklungen oder Verwandlungen wie in Hollywoodfilmen. In „Inglorious Basterds“ beispielsweise durchläuft keiner der Protagonisten eine Entwicklung. Hans Landa (Christoph Waltz) bleibt bis zum Ende seiner Rolle als SS-Standartenführer treu und, obwohl er dies gegenüber des OSS zu beschönigen versucht, für den Zuschauer bleibt er offensichtlich böse, während auch

¹⁶ Geoff King 2005, S.70

¹⁷ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, S.7

¹⁸ Geoff King 2005, S.74

¹⁹ Geoff King 2005, S.75

Aldo Raine (Brad Pitt) bis zum Ende des Films seinen Rachefeldzug gegen die Deutschen Nationalsozialisten fortsetzt und sich durch nichts von seiner Haltung abbringen lässt.

Die Indies geben Einblick in Leben, die nicht immer in Hollywood gezeigt werden.²⁰ In Filmen wie „Juno“ (Jason Reitman, 2007) und „Ziemlich beste Freunde“ (Olivier Nakache, Eric Toledano, 2011) geht es um Charaktere, die unterschiedliche Probleme haben (Teen-Schwangerschaft und Querschnittslähmung), die nicht besonders häufig in Hollywood-Filmen porträtiert werden. Dort stehen meist die besonderen Dinge im Leben der Protagonisten im Mittelpunkt und die gewöhnlichen Dinge werden ausgeblendet. Indies hingegen beschäftigen sich oft mit den alltäglichen Dingen des Lebens.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, bei der Betrachtung vom Erzählstil der Indies, ist der Dialog. Indies sind weitaus dialoglastiger als Hollywoodfilme. Sie nutzen den Dialog, um dem Film eine gewisse Stimmung oder Qualität zu geben.

Einen anderen Aspekt bilden die Kosten. Wo Hollywoodfilme große und aufwendige Aktion Szenen produzieren, finanziert mit Millionen Budgets, haben die Indies häufig kein Geld für aufwendige Drehs.

Some forms of narrative are cheaper to produce than others, a factor that should never be ignored in the independent sector. Dialogue and character-centered films are generally less expensive than productions dependent on qualities such as major action sequences or exotic locations.²¹

Besonders auffällig an Hollywood-Produktionen ist die Tatsache, dass nahezu jeder Film ein abgeschlossenes Ende hat. Selbst wenn mit einem sogenannten „Cliffhanger“ am Ende gearbeitet wird, um einen weiteren Teil schmackhaft zu machen, findet die Geschichte, oder zumindest ein Teil der Geschichte des Films, oft ein zufriedenstellendes Ende. Indies richten sich nicht nach diesem Schema. Sie benutzen unterschiedliche Mittel um das Ende hinauszuzögern und um den natürlichen Verlauf der Erzählung zu verlangsamen. Sie verwenden Multi-Strang-Erzählungen, um von der chronologischen Erzählweise Abstand zu nehmen.

Ein Beispiel stellt hier der Film „Pulp Fiction“ (Quentin Tarantino, 1994) dar. Tarantino erzählt seinen Film nicht chronologisch, sondern springt von Szene zu Szene zwischen Gegenwart und Zukunft ohne den Zuschauer davon, durch Flashbacks oder andere

²⁰ Vgl.: Geoff King 2005, S.10

²¹ Geoff King 2005, S.103

Indikatoren, in Kenntnis zu setzen. Ein weiteres Beispiel ist der Film „Memento (Christopher Nolan, 2000), der durch schwarz-weiß-Szenen und farbige Szenen für den Zuschauer ein Rätsel aufgibt. Die farbigen Szenen werden chronologisch rückwärts abgehandelt und die schwarz-weiß Szenen chronologisch vorwärts und erst am Ende, wenn beide Teile zusammengeführt werden, wird klar, dass die schwarz-weiß Szenen chronologisch vor den Farbigen stattfinden.“²²

Eine weitere populäre Methode ist das Blocken von Geschichten mit Hilfe von Zwischenschnitten, die den Zuschauer von der Geschichte abbringen sollen.

“In general, independent features are more likely to employ devices designed to deny, block, delay or complicate that anticipated development of narrative, to reduce clarity or resolution and in some case to increase narrative self- consciousness.”²³

Manche Indies zwingen den Zuschauer sich auf ein bestimmtes Detail im Film zu konzentrieren.²⁴ Ein sehr gutes Beispiel hierfür ist wieder „Inglourious Basterds“. In einer Szene lenkt Tarantino die Aufmerksamkeit auf ein kleines Detail, welches für den Zuschauer eigentlich unwichtig ist, doch durch die Kamera wird er gezwungen sich darauf zu konzentrieren. Hans Landa sitzt mit Shosanna (Mélanie Laurent) an einem Tisch in einem Restaurant und bestellt Strudel für beide. Er hat die Sahne vergessen, welche kurz darauf nachgeliefert wird. Dieses Detail hat keinerlei Bedeutung für den Film und trotzdem werden mehrere extreme Nahaufnahmen von der Sahne (siehe Abb. 3) und dem Strudel gezeigt. Dies macht keinen Sinn in der Erzählung, aber es macht dem Betrachter bewusst, dass eine Kamera vorhanden ist.



Abbildung 3: Strudel-Szene in „Inglourious Basterds“²⁵

²² Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, S.7-8

²³ Geoff King 2005, S.63

²⁴ Geoff King 2005, S.139

²⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=EnENQVoi-oo> (Zugriff: 21.09.2013)

Indies verwenden auch Mittel, um die Erzählung zu unterbrechen. Dafür gibt es zahlreiche Beispiele in "Inglourious Basterds". Eine der ersten Belegstellen ist die Szene, in der Hugo Stiglitz (Til Schweiger) eingeführt wird. Zuerst erscheint in großen schwarzen gelben Buchstaben sein Name auf dem Bildschirm, dann folgt ein Zeitungsartikel (siehe Abb. 4) über ihn und erst dann wird zurück zur Szene geblendet.



Abbildung 4: Ausschnitte aus "Inglourious Basterds"²⁶

Auch die Zielgruppe, welche die Indies anstreben, unterscheidet sich von den Mainstream Hollywood Produktionen.

The audience for specialty films - a film industry term which covers indie releases - is generally urban, affluent, well-educated and fairly narrow by comparison with the audience for studio pictures. By positioning itself as artistic and sophisticated in comparison to mainstream cinema, indie culture functions as an emergent formation of high culture - or perhaps more accurately, high-middlebrow culture - inheriting the social functions previously performed by foreign art films.²⁷

Ein Independent Film zeichnet sich durch das "Anderssein" aus. Er spiegelt die Vision seines Machers wieder, ohne auf eine Zielgruppe ausgerichtet sein zu sein. Er beschäftigt sich mit Themen, an die sich Hollywood nicht heran wagt und benötigt keine Starbesetzung. Der Indie hält sich an keine Regel und hat keine Angst Risiken einzugehen.

In other words, independence in American cinema had become associated with intelligent, meaningful, often challenging but always full of spirit filmmaking, while production by the majors was associated with conservative, conventional, formulaic and spiritually empty efforts at entertaining an increasingly young audience.²⁸

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=grq0rhtbtAw> (Zugriff: 09.05.2013)

²⁷ Vgl.: Michael Z. Newmann 2011, S. 2

²⁸ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, S.13

2.2 Eine historische Einführung in den amerikanischen Independent Film

Thomas A. Edison gründete 1908 die „Motion Picture Patent Company“ (MPPC), die auch „Edison Trust“ genannt wurde. Dieses Unternehmen vereinte die größten und wichtigsten Produktionsfirmen (Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, American Star, American Pathé), den Distributor, George Kleine und den größten Hersteller von Rohfilm, Eastman Kodak. Dies bedeutete, dass jeder der einen Film produzieren, verkaufen oder ausstellen wollte, Lizenzgebühren zahlen musste. Das Edison Monopol war erschaffen. Edison gründete 1910 ein weiteres Unternehmen, welches für die Vermarktung, der von den Mitgliedern der Motion Picture Patents Company produzierten Filme, zuständig war. Sein Name war „General Film Company“ (GFC).²⁹

Nicht jeder in der Industrie war gewillt, unter der „Herrschaft“ von „Edison Trust“ zu arbeiten und so bildete sich, nur sechs Monate nach der Gründung der MPPC, die erste Independent-Filmbewegung, welche sich direkt gegen die Pläne der MPPC wendete. So wurde bereits 1909 „The Anti-Trust Film Company“ in Chicago gegründet. Als Antwort auf die GFC gründeten die Indies ihre eigene Distributionsfirma, die „Motion Pictures Distributing and Sale Company“ (MPDSC oder Sales Company). Diese repräsentierte einige der wichtigsten Indie Produzenten, unter anderem Carl Laemmle (zukünftiger Chef von Universal). Innerhalb von acht Monaten schaffte es die Firma den Markt zu gleichen Teilen zwischen MPPC und der Sales Company aufzuteilen. Dies wiederum trieb viele Indie Produzenten dazu, ihre eigenen Distributionsfirmen zu gründen, weil sie unabhängig sein wollten.³⁰

1913 hatten sich die damaligen Independents, Samuel Goldwyn, Carl Laemmle, Adolph Zukor, Louis B. Mayer und die Warner Brüder (Warner Brothers) der Produktionsseite des Business zugewandt. Nachdem Griffith' Dreh von „In Old California“ in Kalifornien sehr erfolgreich verlaufen war, zog es alle an die Westküste. Das Wetter war immer sehr gut, was optimale Drehbedingungen schuf. Die Leute waren sehr nett und hier hatte Edison keinerlei Einfluss mehr, da Kalifornien zu weit weg war, um seine Macht auch dort auszuüben.³¹

²⁹ Vgl.: <http://www.makeindependentfilms.com/history.htm> (Zugriff: 04.04.2013)

³⁰ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 21–23

³¹ Vgl.: <http://www.makeindependentfilms.com/history.htm> (Zugriff: 04.04.2013)

Während an der Westküste der Grundstein für das bald folgende Studiosystem gelegt wurde, sah die MPPC einem raschen Ende entgegen. Es gab mehrere Gründe für den Untergang; das Unternehmen war nicht in der Lage das Interesse der Zuschauer einzuschätzen und vorherzusagen, und eine Reihe von Entscheidungen seitens des obersten Gerichtshofs der Vereinigten Staaten. Im Jahre 1912 wurden dem MPPC zuerst die Patentrechte auf den Rohfilm entzogen und dann 1915 alle Patentrechte. Der sogenannte „Sherman Anti-Trust-Act“ 1917 setzte der Kontrolle Edisons über die Independent Film Industrie ein Ende.³²

Nachdem Edison nicht mehr an der Spitze stand, war der Weg frei für neue Marktführer; Adolph Zukor und Jesse Lasky, die gemeinsam die Firma von Hodkins³³ übernahmen und diese „Famous Player-Lasky“ nannten. Sie führten das System des „Block Bookings“ ein. Dies bedeutete, dass sie die Kinos dazu brachten nicht nur einen Film der Firma zu zeigen, sondern ganze Pakete an Filmen. Wenn die Kinos also die großen Hits der Firma in ihrem Saal zeigen wollten, mussten sie auch die anderen Filme der Firma akzeptieren, auch wenn diese eher erfolglos waren. Dies wiederum förderte eine weitere Bewegung der Indies. Im April 1917 taten sich 26 der erfolgreichen Aussteller zusammen und gründeten den „First National Exhibitors Circuit“.

„[...] a distribution company whose objective was 'to acquire outstanding pictures made by independent producers'“. ³⁴

Das Unternehmen hatte Erfolg. 1920 kontrollierte es 639 Kinos. Zukor reagierte auf deren Erfolg mit dem Versuch Paramount mit First National zu fusionieren, was allerdings scheiterte. Dies motivierte Zukor dazu eine Vielzahl von Kinos zu erwerben, was Paramount wiederum vertikal in die Industrie integrierte und dem Erfolgzug von First National ein Ende setzte. Trotzdem hinterließ First National einen bleibenden Eindruck.

As a distributor-exhibitor (but not a producer) First National's practice of setting up creative individuals as independent producers with, sometimes, complete creative control in exchange for exhibition and distribution rights became the blueprint for one of the main forms of independent production in the studio era. It also

³² Vgl.: <http://www.makeindependentfilms.com/history.htm> (Zugriff: 04.04.2013)

³³ 1915 entwickelte er eine landesweite Verleihstruktur. Das Hodkinson-System verlangte von jedem Filmverleiher eine Vorauszahlung, die an den Filmproduzenten zu bezahlen war, so dass die Kosten für die Herstellung von Filmen gedeckt werden konnten. Das Hodkinson-System hat trotz einiger Veränderungen und Anpassungen im Laufe der Jahre in den USA bis heute Bestand.

³⁴ Yannis Tzioumaki 2006, Seite 26

paved the way for the birth of a distribution company which would handle the bulk of independent production during the era of oligopoly, Untited Artists(UA).³⁵

Währenddessen errichteten Samuel Goldwyn, Carl Laemmle, Adolph Zukor, Louis B. Mayer und die Warner Brüder (Warner Brothers) das Studiosystem, in dessen Reihen die Indies keinen Platz hatten. Neben den großen fünf Filmstudios³⁶ gab es noch drei kleinere: Columbia Pictures, United Artists und Universal Studios. Den Schluss bildete die sogenannte "Poverty Row". Dies waren Studios, die als unabhängig von den Studiosiesen charakterisiert wurden. Die Filme die dort produziert wurden waren meist „Low-Budget-Filme“.³⁷ Sie arbeiteten aber trotzdem mit dem gleichen System wie die großen Studios.

Ganz zu Beginn der Studioära, bevor „The Big Eight“ ihren gefestigten Stand in der Industrie hatten, gab es noch eine Indie-Bewegung die der Erwähnung bedarf.

Die Macht des sich bildenden Systems wurde Anfang der 1920er so groß, dass sich wieder eine Gruppe von Indies zusammenschloss, um sich gegen die Studios zur Wehr zu setzen. Am 17. April 1919 wurde die Firma United Artists von Charlie Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks und J.W.Griffith gegründet. Das erste Independent Filmstudio in Amerika, welches im Grunde eine reine Distributionsfirma war, mit dem Zweck, ausschließlich Filme von unabhängigen Produzenten und Mitgliedern der UA an Kinos zu liefern. So konnten sie ihre eigenen Filme produzieren und verkaufen. Doch gleich zu Anfang stand die Firma vor einer finanziellen Krise, da die allgemeinen Produktionskosten der Filme immer weiteranstiegen, die Lauflängen sich bei ca. 90 Minuten angesiedelt hatten und sich 1924 auch noch Griffith von den UA trennte. Die Firma engagierte Joseph Schenck als neuen Präsidenten und schloss eine Vielzahl von Verträgen mit unabhängigen Produzenten ab. Darunter Samuel Goldwyn, Alexander Korda und Howard Hughes.³⁸ Eine weitere Maßnahme war der Zusammenschluss von Pickford und Chaplin, die sich damit beschäftigten, im Namen der UA Kinos zu kaufen und zu bauen. Doch all diese Veränderungen hatten nicht den gewünschten Effekt. Mit der Einführung des Tons, Ende der 1920er, stiegen die Kosten für die UA und auch nicht alle Mitglieder konnten an ihren Erfolgen aus der Stummfilmzeit festhalten: Fairbanks und Pickford scheiterten. Chaplin hingegen war zu diesem Zeitpunkt so wohlhabend, dass er nur von Zeit zu Zeit arbeitete. Daraufhin trat Schenck 1933 als

³⁵ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 26

³⁶ 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, RKO Pictures, und Warner Bros.

³⁷ Vgl.: <http://www.makeindependentfilms.com/history.htm> (Zugriff: 04.04.2013 15:05 Uhr)

³⁸ Vgl.: Phil Hall 2009, Seiten 13–17

Präsident zurück und gründete mit Darryl F. Zanuck „Twentieth Century Pictures“. Diese Firma lieferte vier Filme im Jahr an die United Artists. Goldwyn, Walt Disney, Walter Wanger und David O. Selznick wurden zu „Producing Partners“ gemacht, um deren Engagement für die UA zu fördern, die Firma war aber immer noch im Besitz der Gründer. Doch mit der Zeit verließen die „Producing Partners“ wieder das Unternehmen. Goldwyn und Disney gingen zu RKO, Wanger zu Universal und Selznick ging in den Ruhestand. Ende der 1940er hatten die United Artists praktisch aufgehört zu existieren.

1951 übernahmen Arthur Krim und Robert Benjamin die UA und die darauffolgenden Jahre waren mit Erfolg gekrönt. United Artists konnte ihren zweifelhaften Ruf verbessern und etablierte sich als stabile Distributionsfirma.

The secret of United Artists' success was the adoption of a particular brand of independent system that had its foundation in Krim and Benjamin's decision to provide complete production finance to independent producers. Instead of going to the banks or other financial organizations to obtain production funds, especially during a period when banks were unwilling to take risks, independent producers would be financed by United Artists in exchange for worldwide distribution rights of the films they would produce.³⁹

Die Verträge, die zwischen den Independent-Produzenten und UA abgeschlossen wurden, räumten den Indies eine nie dagewesene kreative Freiheit ein. Die UA behielten sich keinerlei Rechte auf Einmischung in die Produktion des Filmes vor. Dies unterscheidet UA von allen Studios, die sich in ihren Verträgen einen kreativen Einfluss einräumten. Weitere einzigartige Unterschiede zu den Studios waren, dass UA dem Produzenten eines Films die Copyrights an dem Film gab und dass die UA das erste Unternehmen war, das die Produktion im Ausland förderte.

But by far, the most important element in the United Artists's arsenal of advantages was the combination of creative control and profit participation, with little or no financial risk for the independent producer. To keep budgets down and potentially increase profit margins, United Artists invited its filmmakers to become co-ventures in their projects, primarily by asking them to defer their salaries.⁴⁰

³⁹ Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 113-114

⁴⁰ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 118

1957 ging United Artists an die Börse. Die durch den Börsengang eingenommenen Gelder wurde in den Aufbau einer Musik- und einer TV-Sparte – United Artists Records und United Artists Television – investiert. Mit Gründungen von Tochterunternehmen in Frankreich (Les Productions Artistes Associés) und Italien (Produzioni Europee Associati (PEA)) wuchs die Marktmacht des Unternehmens auch auf dem europäischen Kontinent. 1980 wurde die Firma nach dem wirtschaftlichen Flop des Filmes „Heaven’s Gate“ (Michael Cimino, 1980) von Metro-Goldwyn-Mayer gekauft. Das neue Unternehmen nannte sich MGM/UA Communications Co.. Die UA musste ihr internationales Vertriebsnetz aufgeben, da Metro-Goldwyn-Mayer schon einen Vertriebsvertrag für das nichtamerikanische Ausland mit der Cinema International Corporation (CIC) abgeschlossen hatte. Auch die Produktionsaktivitäten in Europa wurden eingestellt.⁴¹ MGM wurde dann wiederum 2005 von Sony aufgekauft und so gehören beide Unternehmen seitdem zu dem Großkonzern Sony.

1941 gründeten einige unabhängige Produzenten die „Society of Independent Motion Picture Producers“ (SIMPP). Zur Originalbesetzung gehörten Charles Chaplin, Walt Disney, Samuel Goldwyn, Mary Pickford, David O. Selznick, Walter Wanger, Orson Welles und Alexander Korda. Die „Society“ wurde gegründet, um sich gegen Hollywood zur Wehr zu setzen und der Kontrolle der Studios und deren Kino-Ketten ein Ende zu setzen. Um dies zu erreichen klagte die SIMPP 1942 gegen die United Detroit Theater Kette, die zu Paramount Pictures gehörte. Sie leiteten ein Kartellverfahren, mit dessen Hilfe sie den Studios die Kontrolle über die Kinos nehmen wollten. Der Kampf ging über sechs Jahre und kam vor den Obersten Gerichtshof. Schon 1940 wurde ein Urteil vom amerikanischen Gerichtshof gegen die Studios ausgesprochen, welches ein Verbot des „Block-Bookings“ und „Blind-Biddings“ (Kinos mussten Filme kaufen, die sie noch nie gesehen hatten) aussprach. Der amerikanische Gerichtshof klagte die acht Studios des Verstoßes gegen den „Sherman Anti-Trust Act“ vom 20. Juli 1938 an. Die Anklage war generell dafür gedacht, die unterschiedlichen Produktionszweige voneinander zu trennen und somit den Wettbewerb zu fördern (Produktion, Distribution und Vorführung). Am 29.10.1940 wurde das Urteil von beiden Parteien (8 Studios/Gerichtshof) unterzeichnet. Nach dem Ende des 2. Weltkriegs nahm der oberste Gerichtshof die Verhandlungen gegen die acht Studios wieder auf und entschied 1948, dass sich alle acht Studios von ihren Kinos trennen müssen, um somit einen fairen Wettbewerb zu gewährleisten. Diese Entscheidung wird „Paramount Decree“ genannt, da Paramount Pictures das erste Studio war, welches angeklagt wurde.⁴² So hatte die

⁴¹ Vgl.: Phil Hall 2009, Seiten 13-17

⁴² Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 53–54

SIMP erreicht, wofür sie so hart gekämpft hatten. Dies war der einzige Kampf, den sie geführt haben und so verschwand die Organisation 1958. Dieses Urteil kann somit grundsätzlich als Ende der goldenen Hollywood Ära bzw. der Studioära gesehen werden.⁴³

Der Erfolg der SIMPP und die Entwicklung von den nicht besonders teuren Handkame-
ras während des 2. Weltkriegs machte es fast für jedermann möglich einen Film zu
produzieren. Schon bald wurden Filme wie „Fireworks“ (1947) von Kenneth Angel und
„Little Fugitive“ (1953) von Morris Engel, Ruth Orkin und Ray Abrashkin zu großen Er-
folgen. Letzterer war der erste Indie, der für „Best Original Screenplay“ für einen Oscar
nominiert war.

Diese Low-Budget Filme konnten es sich erlauben Risiken einzugehen und neue Stil-
formen zu verwenden, was die Studios sich mit ihren Millionenbudgets nicht leisten
konnten. Das Kino dieser Zeit wurde als „The New American Cinema“ bezeichnet. Für
die Filmemacher des New American Cinema bedeutete Independent, einen Film „ultra
low-budget“ zu produzieren und zu vermarkten und außerhalb jeglicher Struktur und
jeglichem Einfluss von der amerikanischen Filmindustrie zu existieren. Jonas Mekas,
einer der Filmemacher dieser Zeit sagte:

„[...] 'free themselves from the overprofessionalism and over-technicality that usually
handicap the inspiration and spontaneity of the official [Hollywood] cinema, guiding
themselves more by intuition and improvisation than by discipline.'“⁴⁴

Die Indies dieser Zeit gründeten die „New American Cinema Group“. Zu den Gründe-
rinnen und Gründern gehörten: Jonas und Adolfas Mekas, Shirley Clarke, Edward
Bland, Alfred Leslie, Lionel Rogosin und Robert Frank. Das Unternehmen wurde ge-
gründet, um all diejenigen zu unterstützen, die dem amerikanischen Kino eine neue
Stimme geben wollten. 1962 wurde die „Film Makers' Cooperative“, Distributor der
„New American“ Filme, gegründet, die von den Filmemachern selbst geführt wurde und
alle Filme, die unabhängig und auf eigene Faust gedreht wurden, konnten hier ver-
marktet werden, ungeachtet der Lauflänge, Thema oder Budget.

Die Filme, die in dieser Zeit produziert wurden, waren fast ausschließlich „avant-garde“
und sehr experimentell und hatten einen großen Einfluss auf die darauffolgende Zeit,
das sogenannte "New Hollywood".

⁴³ Vgl.: Phil Hall 2009, Seiten 99–100

⁴⁴ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 172

Am einflussreichsten für „The New American Cinema“ war John Cassavetes, der mit seinem Film „Shadows“(1959) die Bewegung ausgelöst hatte. Er wurde als Schauspieler bekannt und rief in einem Interview im Radio zu Spenden für einen Film über Geschichten von Menschen auf, den er selbst drehen würde. Am Ende hatte er 40.000 Dollar und produzierte „Shadows“. Damit gab er den Anstoß für viele Menschen ihre eigenen Filme zu drehen. Für die zukünftigen Filmemacher war er wie ein Pionier.⁴⁵

[...] Cassavetes represented the American auteur in its most pure and unadulterated form: the filmmaker who writes their own scripts, arranges their own financing, organizes the whole project on their own, works with a small circle of dedicated friend who are willing to work for very little or even for nothing, edits their own work, arranges distribution after the film is completed, and even 'writ[es] his own press pack and do[es] the layouts for many of the posters and newspaper ads.'⁴⁶

Nach „Shadows“ machte Cassavetes zwei kommerziellere Filme, einer davon als Regisseur einer Top-rank⁴⁷ Independent-Produktion. Er musste während der Postproduktion aussteigen, weil er anderer Meinung war als der Produzent.

Cassavetes' experience in these two films clearly proves that top-rank independent production had been completely assimilated to the structures and processes of studio production, therefore pointing to low-budget arrangements as perhaps the only ones distanced from the ex-studios' influence. The need for a different type of independent production as an alternative to the mainstream (apart from pure exploitation) was absolutely critical, and the films of the Hollywood Renaissance came to fill the gap.⁴⁸

Er kehrte nach diesen negativen Erfahrungen wieder zu seinen Wurzeln zurück und produzierte bis in die 70er Jahre low-budget Filme mit seinem eigenwilligen und realistischen Stil, extremes cinema verité (mit improvisiertem und oft nicht hörbarem Dialog, schlechter Beleuchtung und improvisatorischen Charakterstudien in überlangen, amateurhaften und zerlumpten Filmen mit Handkamera gefilmt).

⁴⁵ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 172-177

⁴⁶ Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 174-175

⁴⁷ Unter einer „Top-rank independent Produktion“ wird eine Produktion verstanden, die von einem unabhängigen Produzenten bzw. Regisseur geführt und trotzdem in Zusammenarbeit mit einem der Studios produziert wird.

⁴⁸ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 176

Nicht alle low-budget Filme waren nichtkommerzielle Kunstprojekte. Der Erfolg von Filmen wie „Little Fugitive“, die mit niedrigen (oder manchmal nicht existenten) Budgets gemacht worden waren, gaben den Anstoß für eine Welle an Nicht-Studio Filmen. Einen low-budget Film zu produzieren versprach hohe Gewinne, sollte der Film einen erfolgreichen Lauf in den Kinos haben. Während dieser Zeit begann der Indie-Produzent bzw. Regisseur Roger Corman seine sehr einflussreiche Arbeit, die legendär für ihre Sparsamkeit und die anstrengenden Drehpläne war. Bis zu seinem Ruhestand als Regisseur im Jahr 1971, produzierte er bis zu sieben Filme pro Jahr. Wie die Filme des avant-garde, unterlagen auch Roger Cormans Filme, im Gegensatz zu den Studio-Produktionen, nicht dem „Production Code“.⁴⁹ Cormans Erfolge lösten einen Boom der Independent B-Movies in den 1960er Jahren aus. Ihre Hauptzielgruppe waren die Jugendlichen in der Gesellschaft, zu denen die Studios damals den Kontakt verloren hatten. Die Filme versprachen Sex, mutwillige Gewalt, Drogenkonsum sowie Nacktheit und versuchten so die Zuschauer in die unabhängigen Kinos zu locken. Die Horror und Science-Fiction-Filme erlebten in dieser Zeit ein enormes Wachstum. Die Produzenten, Distributoren und Kinos dieser Zeit versuchten sich immer wieder zu unterbieten und so wurden die Produktionskosten der Filme immer niedriger und eine neue Art von Film entstand: der „Exploitation-Movie“.⁵⁰ American International Pictures (AIP) ist hier als Distributor zu nennen. Die Firma vertrieb (und koproduzierte) von Beginn an die billigen Exploitation-Movies (Horror, Science-Fiction, Motorrad). AIP war sehr erfolgreich. Dies lag daran, weil die Firma viel mehr Geld in die Vermarktung ihrer Filme steckte als in den Film selbst.

1968 schockierte George A. Romero das Publikum mit seinem Filme „Night of the Living Dead“, ein intensiver und gnadenloser Horrorfilm. Dieser Film wurde kurz nach der Abschaffung des Production Codes, aber vor der Inkraftsetzung des MPAA Rating-System veröffentlicht. Als solcher war er der erste und letzte Film seiner Art, der vollkommen uneingeschränkt der Öffentlichkeit präsentiert werden konnte. Ohne den Production Code wurden die Filme immer brutaler, sodass eine neue Regelung geschaffen werden musste. So wurde das neue „MPAA-Rating“ System eingeführt, welches ein Verbot auf Ticketverkäufe an Jugendliche für Filme, die als „zu brutal“ empfunden wur-

⁴⁹ Im Jahr 1930 formuliert von Martin Quigley, dem Herausgeber der Branchenzeitung „Motion Picture Herald“ und Daniel Lord, einem Jesuitenpater aus Chicago, wurde der Code auf Druck der katholischen Laienorganisation 1934 wirksam in Kraft gesetzt. Fortan mussten alle Filme der Majors, die ins Kino kamen, ein Approbationssiegel der Production Code-Administration aufweisen, womit Independent-Filme mit riskantem Inhalt von den lukrativen Spielorten in der Kinoauswertungskette ausgeschlossen waren, da diese von den Studios kontrolliert wurden.

⁵⁰ Geoff King 2005, Seiten 2-10

den, aussprach. Im Gegensatz zu dem Production Code stellte dieses Rating-System eine Bedrohung für die Independent-Filme dar, da es die Anzahl der verkauften Tickets beeinflusste.⁵¹

Nach der Einführung des Fernsehens und des 1948 gefällten „Paramount Decrees“ versuchten die Studios das Publikum mit großen und neuartigen Techniken in die Kinos zu locken. Screen-Gimmicks⁵², Widescreens und technische Verbesserungen, wie Cinemascope, Stereo-Sound, 3-D und andere Techniken wurden erfunden, um das immer weniger werdende Publikum in die Kinos zu bringen.

Hollywood war in den 1950ern und Anfang der 1960er von Musicals, historische Epen und andere Filmen, die von diesen neuen Techniken profitierten, dominiert. Diese waren während den 50ern sehr erfolgreich. Doch in den späten 1960er Jahren nahm der Marktanteil in alarmierendem Tempo ab. Mehrere teure Flops, einschließlich „Cleopatra“ (Joseph L. Mankiewicz, 1963) und „Hello, Dolly!“ (Gene Kelly, 1969) waren schwere Belastungen für die Studios. Bis Mitte der 1960er Jahre war RKO vollständig zusammengebrochen, und die restlichen vier der „Big Five“ erkannten, dass sie nicht in der Lage waren, das junge Publikum mitzureißen. Ausländische Filme, vor allem das europäische und japanische Kino, bekamen großen Zuspruch von dem jungen Publikum. In einem Versuch, dieses Publikum zu fesseln, stellten die Studios eine Vielzahl von jungen Filmemachern ein (viele von ihnen sahen Roger Corman als ihren Mentor) und erlaubten ihnen, ihre Filme mit relativ wenig Kontrolle des Studios zu produzieren. 1967 bot Warner Brothers zum ersten Mal einem Produzent, Warren Beatty, 40% der Bruttoeinnahmen für seinen Film „Bonnie und Clyde“ (Arthur Penn, 1967) statt der minimalen Gage. Der Film spielte weltweit über 70 Million Dollar ein. Diese ersten Erfolge ebneten den Weg für eine neue Ära: „New Hollywood“. Der größte Unterschied zwischen New Hollywood und den vorhergehenden Abschnitten war, dass die Majors den Filmemachern eine noch nie dagewesene kreative Freiheit gewährten.

Combining a mixture of exploitation strategies, art-house filmmaking techniques and an emphasis on distinctly American themes within not always clear-cut ge-

⁵¹ Vgl.: <http://www.mpaa.org/about/history> (Zugriff: 26.05.2013 12:49 Uhr)

⁵² Gimmicks sind Werbegags, die bei der Aufführung eines Films in einem bestimmten Kino zum Einsatz kommen. Hierunter fallen beispielsweise die Geruchskino-Verfahren, aber auch die legendären Experimente von William Castle. Das Verteilen von „Give-aways“ wie Zombieaugen (bei „Plague of the Zombies“, John Gilling, 1966) gehört ebenfalls in diese Kategorie.

neric frameworks, the Hollywood Renaissance films can be seen as a product of a new marriage between independent film production and the majors.⁵³

Alle diese Indies hatten zwei Gemeinsamkeiten: Sie strebten eine junge Zielgruppe an und stellen die alten Traditionen in Frage, sei es die Art der Geschichte oder die Darstellung auf der Leinwand. Die Filme setzen neue Trends in Bezug auf die Darstellung von Gewalt, Sex und Drogen und gaben den finalen Anstoß zur Veränderung des ohnehin schon veralteten Production Codes, welcher, wie schon oben erwähnt, 1968 durch das „MPAA-Rating“ System ersetzt wurde.

Furthermore as American society was also in the process of questioning its very foundations, burying forever 'the optimism that dominated American life and spirit since the Second World War', the [...] films, [...], were perceived as considerably more sensitive to the sweeping cultural changes of the period.⁵⁴

Zu den Vorbildern dieser neuen Bewegung gehörte ein sehr großer Künstler des französischen Independent Films; François Truffaut. Sein Regiedebut hatte er mit dem Film „Sie küssten und sie schlugen ihn“ (1959). Die folgenden 20 Jahre hatte er einen unglaublichen Erfolg und Einfluss auf die nationale und internationale Filmwelt. Er gehört mit anderen, wie Jean-Luc Godard und Claude Chabrol der Nouvelle Vague, übersetzte „Neue Welle“, an. Sie waren eine Gruppe von Filmemachern, die den französischen Film mit neuartigen Techniken revolutionierten; Viel bewegte Kamera und sehr viele Außen- und Vor-Ort-Aufnahmen, die den Filmen oft einen quasi-dokumentarischen Look verliehen; Eine lockere, experimentelle oder realistische Struktur; Anspielungen auf oder Zitate aus früheren Filmen.

Er schrieb 1954 einen Artikel unter dem Titel „politique des auteurs“ für die französische Filmzeitschrift „Cahiers du Cinéma“, welcher die Filmwelt bis heute beeinflusst. Mit seiner „politique des auteurs“ thematisierte Truffaut, dass es Regisseure gäbe, die nicht nur ein Drehbuch für die Leinwand umsetzten, sondern den Film mit einer persönlichen Vision und unter ihrer persönlichen Kontrolle gestalteten. Ursprünglich war dies ein Versuch, bestimmte Regisseure wie Alfred Hitchcock als Künstler anzuerkennen, die ihre völlig eigene Bildsprache entwickelten oder, wie Truffaut selber, sämtliche Aspekte ihrer Filme selbst bestimmten. Ein Autorenfilmer ist demnach ein Regisseur, der einen Film – möglichst ohne Kompromisse – so gestaltet, wie er ihn selbst haben möchte. Diese Theorie wurde von vielen Filmkritikern weiterentwickelt und wird heute

⁵³ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 170

⁵⁴ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 179

als „Auteur-Theorie“ bezeichnet, bei welcher der Kreative im Mittelpunkt der Filmproduktion steht.

Yannis Tzioumakis beschreibt die Filme des New Hollywood als Repräsentanten der „Gegenbewegung“, eine andere Kultur die sich durch die Unterschiede zwischen den Jungen und Alten entwickelt hatte und die Jungen repräsentierte. Die Alten waren hingegen die „offizielle Kultur“. Während die Ex-Studios und die Top-rank Indies die alte Generation repräsentierte, waren die low-budget Indies automatisch die Filme der Gegenbewegung. Die junge Generation musste seine eigene Sprache entwickeln. So entstand in kürzester Zeit eine Anzahl an neuen Techniken, hauptsächlich in Verbindung zu bringen mit Art-House Produktionen aus Europa und Japan:⁵⁵

[...] improvisational acting, repeated actions, camera zooms, jump-cuts, freeze frames, telephoto shooting, hand-held camerawork, split screen, more frequent use of extreme close ups and extreme long shots, image-sound mismatches and many others.⁵⁶

Diese neuen Techniken veränderten die Filme in großem Maße. Doch auch wenn sich der Stil der Filme geändert hatte, die primäre Erzählstruktur blieb. Wichtige Personen in dieser Zeit waren Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Paul Schrader und Dennis Hopper.

[...]the main differences between the establishment and counterculture was 'just plain "style"', it was obvious that many battles of the war of the new independents against mainstream Hollywood would take place on the level of visual style, by assaulting the aesthetic norms of the classical style upon which the establishes Hollywood cinema was founded.⁵⁷

Die New Hollywood Bewegung war angetrieben durch den Wunsch den Majors die Vorherrschaft abzunehmen und deren bevorzugte Art von Produktionen, nämlich die Top-rank Independent-Produktionen, ein Ende zu setzten. Sie versuchten dies, indem sie sich ein Beispiel an den Art-House Filmen aus Europa nahmen, die sich nach der „Auteur Theorie“ richten, bei der man keinen nationalen Distributor benötigt, um kommerziellen Erfolg zu haben. Nichtsdestotrotz konnten die Indies den Distributor nicht umgehen, da dieser Zweig des Geschäfts immer noch unter der Kontrolle der Ex-

⁵⁵ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seite 179

⁵⁶ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 179

⁵⁷ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 181

Studios stand, war eine Veränderung unmöglich. Die Indies benötigten jedoch die Distribution, da sie es sich in den meisten Fällen nicht leisten konnten den Film selbst zu vermarkten. Andererseits mussten die Majors den Kulturwandel akzeptieren und unterstützen, da die Filme, welche die Majors produzierten, keine Zuschauer fanden.

„Allowing young filmmakers an unprecedented degree of creative control (which meant allowing the assault on the aesthetic of the 'official' cinema) was a small price to pay for the majors.“⁵⁸

Die Studios waren das erste Mal in der Position, in der sie nicht wussten, was die Zuschauer als nächstes sehen wollten und so gingen sie mit der Unterstützung der Indies ein vergleichsweise kleines Risiko ein. Zusätzlich hatten diese Filme oft auch andere Investoren, was das Risiko noch kleiner machte.

Am wichtigsten war allerdings, dass die New Hollywood Bewegung die jungen Leute ansprach, welche nach einer Umfrage der MPAA 1968 die Haupt-Ticketkäufer waren. So machte das Ansprechen dieser Altersgruppe (16-24) den Unterschied zwischen Profit oder Verlust.

Da die Majors das nötige Kapital und die Kontakte auf den internationalen Märkten hatten, waren die Erfolge der New Hollywood Indies sehr von bspw. Columbia, United Artists und Warner Borthers abhängig. Die Indies zahlten im Gegensatz zu den Majors jedoch einen sehr hohen Preis, wollten sie doch vollkommen unabhängig von den Studios Erfolg haben und diese sogar ihrer Vorherrschaft berauben und das Filmemachen demokratisieren. Jedoch wären manche Filme ohne die Abhängigkeit zu den Majors nie veröffentlicht worden oder falls doch nur im kleinen Rahmen.⁵⁹

„[...]’although individual revolutionaries succeeded, the revolution failed.“⁶⁰

[...] the low-budget independent films of the 1967-75 period changed the landscape of American cinema forever. Besides the importation of a large number of film techniques and practices that enriched immensely the formal attributes of American cinema, and in addition to their ability to capture the spirit and mood of

⁵⁸ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 182

⁵⁹ Vgl.: Phil Hall 2009, Seite xii

⁶⁰ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 183

a nation in turmoil, the new independent films proved that there was space for a 'cinema about people'.⁶¹

Am Wichtigsten war, dass die Filme der New Hollywood Bewegung sehr erfolgreich waren und somit auch andere Filmemacher inspirierten und ihnen Hoffnung auf Erfolg gaben.

Es ist allerdings zu sagen, dass Steven Spielbergs „Jaws“ (1975) und George Lucas' „Star Wars“ (1977) den Anfang vom Ende für New Hollywood markierten. Mit ihren beispiellosen Einspielergebnissen gaben sie den Anstoß für Hollywoods Blockbuster-Mentalität. Die Studios sahen einen neuen Weg um hohe Profite in dieser sich verändernden kommerziellen Filmlandschaft zu machen. Der Fokus lag auf neuen Werbestrategien, mit größerer Konzentration auf Werbeartikeln die zum Film gehören (z.B. Spielzeug), Nebenprodukte in anderen Medien, (Soundtracks), und die Verwendung von Fortsetzungen (Coppolas „The Godfather Part II& III“). Nachdem realisiert wurde, wie viel Profit man wirklich mit Filmen machen kann, begannen Großkonzerne die übriggebliebenen Studios aufzukaufen und so eine vollkommen neue Macht in der Filmindustrie zu bilden.⁶²

In den frühen 70er Jahren entstand eine Reihe von sogenannten "Blaxploitation" Filmen, die entweder die Wut der schwarzen Bevölkerung auf die Weißen widerspiegeln, oder als neuer Marketing-Winkel aus Hollywood gesehen werden können. Der von Schauspieler/Regisseur/Schriftsteller Melvin Van Peebles nicht jugendfreie, konfrontative Kultfilm „Sweet Sweetback's Baadassssss Song“ (1971) ist als der erste echte Blaxploitation Film zu sehen und wurde speziell entwickelt, um das weiße Publikum zu verärgern (beworben mit "Rated X" durch eine komplett weiße Jury). Peebles selbst spielt hier die Rolle des Sex-hungrigen, gewalttätigen Anti-Helden. Der erfolgreiche Independent-Film wurde von dem unabhängigen Distributor Cinemation veröffentlicht und richtet sich an das städtische schwarze Publikum. Der Film verursachte enorme Kontroversen wegen seiner Militanz, dem Sex, der anti-weißen Stimmung, der Rache-Themen und der Gewalt, obwohl es einer der wichtigsten schwarzen amerikanischen Filme des Jahrzehnts war.

Diese B-Filme gaben den Anstoß zu vielen anderen, weniger formelhaften und manchmal kantigeren, mutigeren "Blaxploitation"-Filmen mit schwarzen Schauspielern in stereotypischen Rollen, die für das afro-amerikanische Kinopublikum konzipiert wa-

⁶¹ Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 183-184

⁶² Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 177-184

ren. Eine weibliche Version des Action Sub-Genres entwickelte sich ebenfalls. Pam Grier ist hier als Hauptvertreterin zu nennen.

Der Erfolg der Blaxploitation-Filme brachte neue Möglichkeiten für die Afroamerikaner in der Industrie in Hollywood zu arbeiten, obwohl die überwiegende Mehrheit dieser Filme noch hellhäutige Produzenten und Distributoren hatte. Die Filme führten auch zur Entwicklungen von anderen afroamerikanischen Exploitation-Genres, mit zahlreichen Remakes oder Imitationen von Western bis zu Kampfkunst Kung-Fu-Filmen und Horror-und Gangsterfilmen.

Das Blaxploitation-Kino erlebte seine Renaissance in den späten 1990er Jahren mit Filmen wie „Original Gangstas“(Larry Cohens, 1996), die Stars aus der früheren Ära, einschließlich Fred Williamson, Jim Brown, Pam Grier, Ron O'Neal, und Richard Roundtree wiedervereinten. Grier spielte auch in Quentin Tarantinos „Jackie Brown“ (1998) als Hauptdarstellerin mit und Samuel L. Jackson war in dem Remake von „Shaft“ (John Singleton, 2000) zu sehen. Im Nachhinein betrachtet, breiteten die Blaxploitation-Filme den Weg für zukünftige Regisseure wie Spike Lee und John Singleton, der Hip-Hop Musik und Filmen wie „Harlem Nights“ (Eddie Murphy, 1989), „Posse“ (Mario Van Peebles, 1993), der Beverly Hills Cop-Serie (Martin Brest, Tony Scott, John Landis 1984-1994), und Pulp Fiction (Tarantino, 1994).⁶³

Zum Ende der 60er Jahre standen die Majors vor der Übernahme durch diverse Großkonzerne. Die Box Office-Erfolge ließen nach und so verloren die Studios an Marktwert, was das Interesse der Großkonzerne weckte. Nachdem die Majors aufgekauft wurden, konnten sie nun größere finanzielle Risiken eingehen und sich ganz auf die Produktion und Distribution von ein paar Blockbustern pro Jahr konzentrieren. So wirtschafteten sich die Majors immer weiter in die roten Zahlen und als Resultat daraus wurden immer weniger Filme von ihnen finanziert. Des Weiteren wurde das Management der Majors neu aufgestellt und anstatt Leute aus dem Film an die Spitze zu stellen, waren es nun studierte Manager, die eine Reihe von Zuschauerumfragen in Gang setzten und Statistiken ausarbeiteten, nach denen sich die Majors dann richteten. Ab Mitte der 70er Jahre konzentrierte sich das Management dann auf die Erschließung neuer Märkte, zumal neue Technologien, wie Video und Kabel, eingeführt wurden. Da die Majors sich nun auf mehrere Märkte gleichzeitig konzentrierten und nicht mehr so viele Filme im Jahr produzierten (145 im Jahre 1972 und 78 im Jahre 1977, danach im Durchschnitt 100 pro Jahr) wie in den Vorjahren, ergab sich eine Lücke, welche die

⁶³ Vgl.: <http://www.f-lm.de/2002/01/01/der-boom-des-ghettofilms-im-new-black-cinema-der-80er-und-90er-jahre/> (Zugriff: 23.06.2013)

low-end Indies ausnutzen konnten. Es gab nun keine Probleme mehr, Publikum für die Filme zu finden. Es wurden mehr Kinos gebaut und die Anzahl der Kinogänger nahm allmählich wieder zu. AIP wandte sich ebenfalls den eher hochwertigeren Produktionen zu und so bildeten sich eine große Anzahl an low-end independent Produktionen.⁶⁴

Any film company that was not owned by a conglomerate had a very good reason to label itself 'independent' as it was the conglomerates that were now seen as the agents of mainstream cinema [...]. Additionally, this definition of independence had the benefit of carrying a somewhat charged meaning as the conglomerates were perceived widely as impersonal corporate forces that had moved in from 'the outside' and had replaced 'movie people' with 'businessmen who were interested in money'. In this respect, they were the enemy of the 'real' film companies which were still run by people with creative input.⁶⁵

Zu Beginn der 70er Jahre, als die Majors immer noch versuchten die breite Masse zu erreichen, hatten die Indies ihren Platz gefunden. Sie produzierten erfolgreich, auf günstigem Wege, Filme für die Jugend und zeigten diese in den Autokinos dieser Zeit. Es bildeten sich zahlreiche neue Firmen: New World Pictures (1970, Roger Corman), Dimension Pictures (1970, Charles Swartz, Stephanie Rothman und Lawrence Woolner) und New Line Cinema (1973, Bob Shaye). Alle Firmen, außer AIP, hatten eines gemeinsam: Sie wurden alle von ihren Gründungsvätern geführt und nicht von einem Stab an Direktoren. Ihr Erfolg basierte auf der Vermarktung von vielen, günstigen Filmen, um die vielen Kinos versorgen zu können. Und nicht zuletzt schöpften deren Produktionen die Möglichkeiten des neuen Rating-Systems aus und machten Filme über Sex und Gewalt. Die Firmen gaben den Kreativen Freiraum in der Produktion, was dazu führte, dass selbst die Softpornos, die zu dieser Zeit entstanden sind, politische Themen, wie Abtreibung oder ökonomische Probleme, ins Auge fassten.

Diese Unternehmen waren jedoch nur ein Teil dieser Bewegung. Eine der bekanntesten Firmen ist wohl die „Bryanston Distributing Company“. Sie brachte 1974 den Film „The Texas Chainsaw Massacre“ (Tobe Hooper) heraus, welcher bis heute mit etlichen Remakes einen sehr hohen Bekanntheitsgrad hat.

The blossoming of the exploitation sector in the early 1970s continued the project of the Poverty Row studios and the low-end independents of the 1950s and 1960s (targeting audience the majors excluded, working with genres the majors

⁶⁴ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 192–194

⁶⁵ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 194

shunned, filling in playdates especially in the drive-in theaters, and so on). One could go as far as to argue that the period between the late 1960s and the mid-1970s is reminiscent of the 'classical years' of the Poverty Row studios in the 1930s and 1940s.⁶⁶

Durch diese Erfolge erkannten die Majors, dass dieser Markt zu wichtig war, um die Indies als unmittelbare Konkurrenz walten zu lassen. So expandierten sie zu den Autokinos, eigneten sich die Techniken des Exploitation Genres an und entwickelten neue Marketingstrategien. Das Resultat war, dass die Majors Mitte der 70er Jahre die Indies als Konkurrenz fast vollkommen eliminiert hatten und dann zum Ende der 70er Jahre wieder ca. 90% der Kontrolle über den amerikanischen Filmmarkt hatten, was an die Zeiten des Studiosystems erinnerte. Die Hauptursache, laut Tzioumakis, für den Erfolg der Majors und den Misserfolg der low-end Indies war die Expansion der Majors zu den Autokinos.⁶⁷ Ab 1974 begannen die Indies nach und nach den Markt zu verlassen.⁶⁸

Ende der 70er Jahre, mit der Wahl von Präsident Ronald Reagan, veränderte sich dann die politische Einstellung der Bevölkerung. Sie wurde wieder konservativer. Diese Veränderungen spiegelten sich in der Filmindustrie wieder und hatten zur Folge, dass der damaligen kreativen Freiheit ein Ende gesetzt wurde und so Filmemacher wie, Coppola, Scorsese, Schrader, Hopper und Friedkin ihrer kreativen Freiheit beraubt wurden und die Studios wieder die Macht übernahmen.⁶⁹

So entstanden wieder einmal Indies, die mit einem extrem niedrigen Budget produziert wurden und die sich mit all den Themen befassen, mit denen sich Hollywood nicht befasste. Die Hauptanzahl dieser Filme wurde von den Machern selbst, durch eigens erspartes oder geliehenes Geld ihrer Eltern finanziert, jedoch gab es auch andere Investoren zu dieser Zeit: einerseits gemeinnützige Organisation und andererseits das öffentliche Fernsehen. 1978 wurde vom US Congress entschieden, dass das öffentliche Fernsehen in die Indies finanzieren soll, um günstig ihr Programm zu füllen. Die Filme wurden als Alternative zu dem kommerziellen Fernsehen eingeführt, um alle Ansichten Amerikas zu zeigen. PBS (Public Broadcasting Service) wurde schnell zum Hauptinvestor dieser Indies.⁷⁰

⁶⁶ Yannis Tzioumakis 2006 , Seite 200

⁶⁷ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006 , Seite 202

⁶⁸ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 194–202

⁶⁹ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seite 210

⁷⁰ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 202–209

[...] this brand of independent filmmaking was occupied with voicing alternative views, representing minorities, examining social problems, uncovering 'hidden histories', in short dealing with subject matter that commercial television and (largely) film avoided. This is the point when American independent feature filmmaking widely perceived as a vehicle for the articulation of alternative voices and political positions and therefore clearly different from other forms or brands, like top-rank and exploitation, of independent filmmaking.⁷¹

Die Filme wurden von den Distributoren wie Art-House Filme behandelt und nur limitiert an Spezialkinos vermarktet. Nachdem „Return of the Secaucus Seven“ (John Sayles, 1979) großen Erfolg hatte, bildete sich in nur wenigen Jahre eine neue Infrastruktur mit Firmen, die diese Indies veröffentlichen und unterstützen wollten: die Samuel Goldwyn Company, Island Pictures, Castle Hill Productions und Cinecom. Die Filme fassten Fuß und „Stranger than Paradise“ (Jim Jarmusch, 1984), „She's Gotta Have it“ (Spike Lee, 1986) und viele andere hatten große Erfolge.

Diese neue Welle an Indies wird als „The New American Independent Cinema“ bezeichnet. Der Unterschied dieser Filme zu ihren Vorgängern war, dass The New American Independent Cinema ein Kino der Filmemacher war, sprich der Regisseure und Drehbuchautoren und nicht, wie der Vorgänger, durch Produktions- oder Distributionsfirmen angetrieben wurde.⁷²

Mit der Einführung des Kabel-Fernsehens, des Pay-TV's, des Home Videos und des Satellitenfernsehens erschlossen sich viele neue lukrative Märkte für den Spielfilm. So wurde die Kinovorführung nur zu einem von vielen Wegen, um Publikum für den Film zu finden. Da das Produkt schon produziert war, lagen die einzigen Ausgaben im neuen Marketing und in den Kosten für die Umwandlung in das jeweilige Format. Die Großkonzerne realisierten schnell, dass der Profit darin lag, alle Sektoren zu kontrollieren. Diese Wandlung der Gegebenheiten wurde gerade Anfang und Mitte der 80er Jahre sichtbar. Diese Zeit war durch Fusionen und Firmenübernahmen geprägt, durch welche die Muttergesellschaften der Majors eine große Anzahl an Entertainment Divisionen gründete. Dies hatte wiederum zur Folge, dass die Majors die Filme bevorzugt produzierten, die wiederholt angesehen werden würden, sei es wegen des Staraufgebots, Spezialeffekten oder der Musik. Da zu dieser Zeit nur ca. 100 Filme von den Majors jährlich veröffentlicht wurden, griffen sie auf ihre Filmsammlungen zurück, um die Nachfrage stillen zu können.

⁷¹ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 209

⁷² Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 209–212

Mit dem enormen Wachstum des Home Video Markts und des Pay-TV's Mitte der 1980er war klar, dass jeder Produzent die Chance hatte, ungeachtet der Qualität des Produktes, einen Film auf den Markt zu bringen, sei es auf den Home Video Markt oder Pay-TV oder beides. Dies waren sehr gute Neuigkeiten für die Indies, die die Durststrecke Ende der 1970er Jahre überlebt hatten. So spezialisierten sich bspw. New World Pictures und Crown International fast ausschließlich auf den Home Video Markt.

Zu dieser Zeit bildeten sich zusätzlich weitere Distributionsfirmen und Produktionsfirmen auf dem Kinomarkt: Miramax (1979), New Line (1967) und Orion Pictures (1978), welche zwar auch den Druck der Majors spürten jedoch dagegen ankämpften. Zuerst indem sie dieselben Mittel wie die Majors nutzten, um ihre Filme zu vermarkten um danach die unterschiedlichen Möglichkeiten auf den anderen Märkten zu erkunden und dann möglicherweise als direkter Konkurrent zu den Majors zu stehen. Diese Firmen wurden "Mini-Majors" oder "Major Independents" genannt. Sie waren in den 80ern und 90ern für die Produktion, Finanzierung und Veröffentlichung von einer Vielzahl an Filmen in Amerika verantwortlich. Da die Firmen nicht zu einem Großkonzern gehörten (zumindest bis 1993, Miramax und New Line Cinema wurden aufgekauft) und viele kleiner budgetierte Filme machten und mit ungewöhnlichen Inhalten arbeiteten, waren sie ein Teil der amerikanischen Indies.

Orion Pictures machte qualitative Filme mit mittleren Budgets. New Line Cinema produzierte Low-budget Horror Filme und Miramax war ursprünglich auf Marketing und Distribution von kontroversen Filmen aus England und den Vereinigten Staaten von Amerika spezialisiert und übernahm später den Platz von Orion (Insolvenz 1991) und produzierte und vermarktete mid-budget Filme.⁷³

Together these 'independents' contributed to the institutionalization of American independent cinema as they provided a large part of the infrastructure for the development of a thriving brand of filmmaking that presented several differences from mainstream filmmaking (the blockbusters and star-studded vehicles of the majors).⁷⁴

Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre hing das Überleben in der Filmindustrie meist davon ab, ob man in Kooperation und Symbiose mit einem der Majors stand. Da die Großkonzerne die einzigen waren, die das Geld hatten die Filme in allen Sektoren zu vermarkten und auch Verluste einstecken zu können.

⁷³ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 222–225

⁷⁴ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 225

Es gab zwei Formen der Symbiose mit den Majors.

1. Die Konzernübernahmen: Hier wird die unabhängige Firma von einem Großkonzern gekauft, das Management bleibt jedoch das Gleiche und die Indie Firma wird zu einem semi-autonomen Bestandteil der Firma (Miramax und New Line, etc.).

2. Die Distributions-Verträge: Hierbei wird die unabhängige Firma eine sogenannte Satelliten Firma von dem Hauptdistributoren (Großkonzern). Der Deal war meist, dass der Distributor dem Produzenten Büroräume auf dem Studiogelände, sowie Angestellte zur Verfügung stellte. Es wurden Fördergelder für die Entwicklung des Films gestellt, an dem der Distributor im Gegenzug die Rechte forderte. Sobald die Produktion des Films genehmigt war, stellt der Distributor das Budget zur Verfügung oder wie es in den meisten Fällen war, verlangte der Distributor von dem Produzenten, Investoren von außerhalb zu finden und im Gegenzug bot er dem Produzenten die Vermarktung in allen Medien an.

Sei es die eine oder andere Form, beide sind auf gewisse Weise abhängig von den Majors. Man sprach so oft von Independent zu dieser Zeit, dass das Wort an Bedeutung verlor, denn jeder Indie war auf gewisse Weise, wenn er Erfolg haben wollte von den Majors abhängig.

Zusätzlich eröffneten die Majors ihre eigenen Tochterfirmen die zwar zuerst für nicht-amerikanische Filme gedacht waren, dann jedoch genutzt wurden, um eigene Indies zu produzieren. Die Folge war, dass eine sehr große Anzahl an Low-budget Filmen, unabhängig produziert und finanziert auf den Markt kamen, der Gewinn jedoch den Majors gehörte. So kontrollierten die Majors auch den Independent-Sektor in der Branche und nur wenige Firmen konnten ohne jegliche Beziehung zu den Majors überleben.

So hatte sich die Definition von Independent gewandelt.

The eclectic mixture of conventions from all these modes of filmmaking has created a distinct type of (generally low-budget) film that has been labeled independent primarily because of its difference from mainstream American cinema (special effect-driven blockbusters and expensive genre/star vehicles) and very often regardless of whether the film has been financed, produced and/or distrib-

uted by an independent company, a classic division, a major independent or even a major company.⁷⁵

Obwohl sich Ende der 70er und Anfang der 80er nicht-kommerzielle Institutionen bildeten, die das unabhängige Filmemachen unterstützten (Independent Feature Project 1979 und Sundance 1981), sicherten sich die Majors einen Großteil der veröffentlichten Filme dieser Institutionen. Die Indies hatten also Ende der 80er und Anfang der 90er einen großen Zuspruch erhalten, sodass man wieder von einer Independent Bewegung reden konnte.

Die Satelliten-Deals wurden zum Ende der 90er bis in die 2000er sehr beliebt, gerade die sogenannte Co-Finanzierung wurde essentiell für diese Deals. Selbst für die Großkonzerne war es eine enorme finanzielle Belastung, alle Filme, die sie im Jahr herausbringen wollten, aus eigener Tasche zu finanzieren und so gingen auch die Majors kein zu großes finanzielles Risiko mehr ein.

„[...] what we [had known] previously as studios and independents [were] all becoming co-dependents' while 'the traditional idea of what constitutes a studio and what constitutes an independent is being eradicated'“⁷⁶

Es wurde immer schwieriger zum Ende der 90ern einen Film mit kleinem oder mittlerem Budget zu drehen. Die Stars bekamen sehr hohe Gagen und der Markt war so überladen mit Filmen (jede Woche kamen neue Filme ins Kino), dass es fast unmöglich wurde, Erfolg mit einem mid-budget Film zu haben.

So waren Firmen, die nur wenige außergewöhnliche Filme im Jahr produzierten, erfolgreicher, wenn sie sich von ihrem Hauptmajor trennten und Lieferant für alle Majors wurden. Die Firmen hingegen, die viele Filme (Blockbuster) im Jahr produzierten, waren erfolgreicher als Lieferant für nur einen Major.⁷⁷

1989 veränderte dann ein Film den gesamten amerikanischen Independent Film. „sex, lies and videotape“ von Steven Soderbergh hatte sehr großen Erfolg und so wird das Erscheinungsjahr 1989 als Wendepunkt bezeichnet. Dieser Film zeigte anderen ehrgeizigen Filmemachern, dass es institutionelle Unterstützung und Förderung gibt.

⁷⁵ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 248

⁷⁶ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 250

⁷⁷ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 246–253

Unterstützendes Institut war in diesem Fall das Sundance Institut. Der Film wurde auf dessen Festival gezeigt, zu dem jährlich wichtige Käufer erschienen, in diesem Fall Miramax Films.

Sundance wurde 1981 von Robert Redford in den Bergen von Utah gegründet. Es ist ein Sommercamp für junge Filmemacher, die dort von Experten aus dem Geschäft lernen, wie man ein gutes Drehbuch entwickelt. Das Institut wurde zu einem wichtigen "Trainingslager" für junge Filmemacher, besonders für Menschen die einer Minderheit angehörten. Sundance begann mit der Entwicklung von 10 Projekten und entwickelte in den folgenden 20 Jahren 325 Filmprojekte, von denen ca. ein Drittel in die Produktion ging. 1985 übernahm das Institut die Rechte an dem US Film Festival, welches ausschließlich Filme außerhalb der amerikanischen Filmindustrie zeigte. 1990 wurde das Festival zu Sundance Film Festival umbenannt und wurde zum Hauptvorführungs-ort für unabhängig produzierte und finanzierte Filme. Mit den Jahren nahmen die Einreichungen drastisch zu. So waren es im Jahre 1987 nur 60 Filme und im Jahr 2003 bereits 2000 eingereichte Filme. Das Festival zieht sowohl unabhängige Distributoren als auch die Majors an, die alle auf der Suche nach dem nächsten "Hit" sind.⁷⁸

Nachdem „sex, lies and videotape“ den Audience Award gewonnen hatte und große Erfolge erzielte, wurde Sundance zu einem Ort, an dem viele Karrieren entschieden wurden.⁷⁹

„[...] especially of those that won awards, promoting film critics to call the Sundance Film Festival the 'engine' that drives independent filmmaking with the specialty distributors providing the equally important 'proper marketing push'“⁸⁰

Bereits Mitte der 90er Jahre war das Institut so erfolgreich, dass es expandieren musste und so andere Programme gründete, um die Filmemacher zu unterstützen; Screen-play Reading in Los Angeles und New York und das Documentary Film Program. Des Weiteren gründete Sundance 1996 den Sundance Channel, um seine Talente weiter zu fördern.

„[...] a commercial cable broadcaster that aspired to connect 'viewers with filmmakers, the creative process, and the world of independent film'“⁸¹

⁷⁸ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 23 ff.

⁷⁹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 23 ff.

⁸⁰ Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 254-255

⁸¹ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 255

Der Sender war ein gemeinnütziger Sender, der von Paramount und Universal unterstützt wurde. Dieser und ein weiterer Sender; Independent Film Channel, präsentiert den Independent Film als industrielle Kategorie, ein Produkt mit individuellem Charakter und Identität, welches an eine bestimmte Zuschauergruppe gerichtet ist.

Eine weitere Organisation wurde 1979 gegründet, das „Independent Feature Project“(IFP). Die Organisation wuchs zu einer sehr großen Gesellschaft mit 9000 Mitglieder und Zweigstellen in vielen amerikanischen Städten heran. Der „International Film Project Market“ ist der Hauptvorführungsort. Hier können die Filmemacher ihre Arbeit zeigen, um Investoren oder Distributoren für ihr Werk zu gewinnen. Des Weiteren ist IFP ein Mitglied des internationalen Netzwerkes von Organisationen, die die Entwicklung von nationalen Kinos fördern; British Film Council, Cannes Film Festival and Market, Berlin International Film Festival und viele mehr. So haben auch die Filme der IFP die Chance, weiträumig gezeigt zu werden und Erfolg zu haben. Außerdem ist die IFP Los Angeles der Organisator des Los Angeles Film Festivals, eines der wichtigsten Festivals der Independent Filme. Auch dort gibt es zahlreiche Workshops und Seminare für ehrgeizige Filmemacher.⁸² Sie sind außerdem für den Independent Spirit Award verantwortlich, welcher jährlich Indies in verschiedenen Kategorien ehrt.

Eine weitere Organisation ist die „Association of Independent Video and Filmmakers“ mit 5000 Mitgliedern (Stand 2005), diese wurde 1975 gegründet und unterstützte bis 2007 die Filmemacher.⁸³

Durch den öffentlichen Erfolg des Sundance Instituts und dessen Festival, bekamen die anderen Organisationen viel Zuspruch und die Öffentlichkeit und die Filmemacher selbst waren davon überzeugt.

The increased public visibility of the Sundance Institute and Festival immediately raised the profile of all the [...] organizations and convinced filmmakers and the public alike that independent cinema had become a cultural phenomenon with a relatively small but extremely vocal support behind it.⁸⁴

Mit dem Erfolg den Miramax mit „sex, lies, and videotape“ erzielte, bildeten sich im darauf folgenden Jahr viele kleine Distributionsfirmen, die auf den nächsten low-budget Film hofften, der ihnen genauso viel Erfolg bringen würde. So waren die 90er eine sehr

⁸² Die IFP Los Angeles änderte ihren Namen in Film Independent im Jahr 2005.

⁸³ Vgl.: <http://www.newenglandfilm.com/news/archives/2007/02/aivf.htm> (Zugriff: 09.06.2013)

⁸⁴ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 253–256

aktive Zeit für Indies mit vielen Distributoren, die in Konkurrenz zueinander standen und den Indies lukrative Deals anboten.

Nachdem Miramax 1993 von Disney aufgekauft wurde und so quasi als „klassischer Arm“ von Disney agierte, und dies sehr erfolgreich, zogen die anderen Majors nach und gründeten Tochterfirmen, die sogenannten „Classic Divisions“. Nur fünf Majors hatten dies schon Jahre zuvor getan. 1979 hatte sich der Independent Arm von United Artists gebildet: „United Artists Classics“(UAC) mit dem Ziel die Rechte für amerikanische Kunstfilme zu erwerben. Die Firma erzielte große Erfolge und zeigte den Majors, dass diese Art von Filmen eine vielversprechende Zukunft im Filmmarkt der 80er hatte. In den 5 Jahren ihrer Existenz produzierte UAC 34 Spielfilme und zeigte, dass sie ein ernst zu nehmender Mitspieler im Kunstfilm-Markt, sowie im aufsteigenden Independent Film Markt sein kann. Im April 1983 verabschiedete sich das Management der UAC und wechselte zu Orion, wo sie die Tochterfirma Orion Classics gründete. Nach dem Zusammenbruch von Orion wurde Orion Classics zu dem unangefochtenen Anführer des Kunstfilm Marktes. Der dritte Mitspieler der "ersten Welle der Classic Divisions" war 20th Century-Fox International Classics. Die Firma brachte in zwei Jahren nur 8 Filme auf den Markt. Sony Picture Classics und Fine Line Features wurden 1992 gegründet und alle anderen Majors nahmen sich ab 1993 ein Beispiel an Miramax.⁸⁵

„The new classics tried clearly to emulate the phenomenal success of Miramax, which with the financial support of Disney behind it had become so influential in the Film market that, according to industry analysts, it ‘changed the industry's DNA’“⁸⁶

Tabelle 1: Tochterfirmen seit 1980 bis heute

Tochterfirma	Lebensdauer	Mutterunternehmen
United Artists Classics	1980 - 1984	United Artists
20th Century Fox International Classics	1982 - 1983	20th Century Fox
Universal Classics	1982 - 1983	Universal Studios
Orion Classics	1983 - 1997	Orion Pictures

⁸⁵ Vgl.: James Mottram 2006, Seiten 415–416

⁸⁶ Yannis Tzioumakis 2006, Seite 262

Fine Line Features	1992 - 2005	New Line Cinema
Sony Pictures Classics	1992 bis heute	Sony Pictures Entertainment
Miramax	1993 - 2010	Walt Disney Pictures
Fox Searchlight	1994 bis heute	20th Century Fox
Paramount Classics (seit 2006 Paramount Vantage)	1998 bis heute	Paramount Pictures
Screen Gems	1999 bis heute	Sony Pictures Entertainment
United Artists Films	1999 bis heute	MGM (seit 2005 Sony Pictures Entertainment)
Focus Features	2002 bis heute	Universal Studios
Warner Independent Pictures	2003 bis heute	AOL Time Warner
Pictureshouse	2005 bis heute	New Line Cinema und HBO

Tatsache war, dass alle Tochterfirmen, die sich ihre Rechnungen von dem Großkonzern zahlen ließen, mehr auf der Suche nach Mainstream Filmen waren. Was der Grund für die Gründung von Dimension Films (Miramax) und Rogue Pictures (Focus Features) war. Dies sind Firmen, die sich mehr mit konservativen Themen beschäftigen.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Classics und den Independents ist die Marketingstrategie. Wohingegen die Indies von Stadt zu Stadt, von Markt zu Markt ihre Filme vermarkteten, gingen die Classics aufs Ganze und vermarkteten die Filme auf allen Märkten gleichzeitig, was mit dem Marketing des Mainstreams gleichzusetzen war. Die Mischung aus Strategien der Majors und Bestandteilen der Indies (low/mid Budgets mit riskanteren Themen) kreierte eine Mischform, die man häufig „Indiewood“ nennt und ebenfalls sehr stark mit den Independent Film verbunden wird.

Trotz der Verbindung zu den Majors sind und waren, die Classics ein wichtiges Instrument in der Bildung der Infrastruktur der Indies. Der Grund dafür ist, dass sie eine soli-

de Plattform für die Finanzierung, die Produktion und Distribution von Indies geschaffen haben.⁸⁷

The institutionalization of American independent cinema has succeeded in making a particular brand of filmmaking marketable at a global level and in effect helped a very large number of personal, idiosyncratic and offbeat films receive theatrical distribution and often find an audience. [...] the emergence of an institutional framework laid the foundations for a staggering increase in the number of new filmmakers from all kinds of backgrounds in the United States. As a result commercial cinema went often to areas that had been previously uncharted and American film has come closer and closer to being 'a democratic art'⁸⁸

⁸⁷ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 260–265

⁸⁸ Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 270–271

3 Wie alles begann – Die Weinsteins auf dem Weg zum Erfolg

3.1 Miramax – Gründung und Entwicklung

Miramax wurde 1979 von den Brüdern Harvey Weinstein (geboren 1952) und Bob Weinstein (geboren 1954) gegründet. Der Firmenname ist eine Kombination der Vornamen beider Eltern Miriam und Max. Die Brüder zogen mit ihrer Firma in eine unscheinbare Zweizimmerwohnung in New York City. Sie unterschieden sich von den anderen Filmverleihern, da sie aus dem Milieu der Rockkonzert-Promoter kamen. Harvey war der Vorlautere von beiden Brüdern und auch der, vor dem die meisten regelrechte Angst hatten. Bob war zwar der Geschäftsführer der Firma, stand jedoch immer unter Harvey, da er "nur" der kleine Bruder war.⁸⁹

Ursprünglich wurde Miramax zum Verleih von Filmen gegründet, die außerhalb von Hollywood entstanden: Fremdsprachige und vor allem Independent-Filme, die in den 1980er Jahren keinen Zutritt zu den starren Majors fanden und als kommerziell unattraktiv galten.

1979 kauften die Weinstein Brüder alles, was günstig auf dem Markt zu erwerben war, veränderten die Filme und verkauften sie wieder. Sie kauften damals viele Softpornos, denn sie wussten, dass Sex sich verkauft.

Im Verleiher-Geschäft landeten sie allerdings mit zwei Konzertfilmen (Genesis und Paul McCartney). Es waren meist britische Filme, die sie für wenig Geld erwarben. Sie veränderten sie so, dass sie für den amerikanischen Markt interessant wurden und verkauften sie auf dem Home-Video-Markt oder an die Kabelfernsehsender, wie Showtime oder Cinemax.

Das Unternehmen hatte seinen ersten großen Erfolg, als die Weinsteins sich mit dem britischen Produzenten Martin Lewis zusammenschlossen und die US-Rechte an zwei Konzertfilmen über Benefizgalas für die Menschenrechtsorganisation Amnesty International erwarben, die Lewis produziert hatte. Die Weinsteins arbeiteten mit Lewis daran, die beiden Filme zusammenzuschneiden und auf einen Film herunter zu kürzen. Der entstandene Film „The Secret Policeman's Other Ball“ war eine erfolgreiche Veröffent-

⁸⁹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 27–28

lichung für Miramax im Sommer 1982. Der Produzent Martin Lewis hatten damals einen sehr großen Anteil an diesem Erfolg, denn die Brüder wussten nicht wie man einen Kinofilm so vermarktet, dass er auch richtig viel Geld einspielte.

'[...]Die feinen Tricks und Finessen - zum Beispiel eine Story in die Presse zu lancieren-, solche Sachen waren ihnen absolut fremd. Für sie bestand Publicity in erster Linie aus Filmbesprechungen. Und aus Zeitungsannoncen und Werbeplakaten. Sie waren nun mal Konzert-Promoter.'⁹⁰

Mit Lewis' Hilfe spielte der Film sechs Millionen Dollar ein. Danach wussten die Weinsteins genau, was sie taten.

„[...]Die Jungs legten ein kompromissloses, ja unverfrorenes Erfolgsdenken an den Tag, wie ich es auf dem Markt für ›Specialty‹-Filme bis dahin noch nicht gesehen hatte.“⁹¹

Dieser Film legte den Grundstein für eine Arbeitsweise, die das Unternehmen auf alle Filme, die sie aus dem Ausland erwarben, anwenden würden. Sie kauften die Rechte an den Filmen und veränderten sie so, dass sie in den amerikanischen Markt passten und Erfolg haben würden.

Besonders an der Firma war, dass ihr Anführer eine sehr große Liebe zu Filmen hatten und dadurch ein sehr ausgeprägtes Filmwissen und auch Marktkenntnis mitbrachten.

Und irgendwo in Harveys Brust schlug das Herz eines- nun ja, nicht unbedingt Poeten, aber doch zumindest eines Cineasten. Er mochte Filme, war regelrecht vernarrt in sie: A-Filme, B-Filme, Horror, Science-fiction, Comedies, Musicals und Kung-fu-Streifen, alle Sorten von Filmen, aber ganz besonders schätzte er ausländische Filme, Kunstfilme oder »Specialty films«, wie man in den USA sagte, also anspruchsvolle Filme, die keinem der klassischen Hollywood-Genres zuzuordnen waren.⁹²

Bob war das Gegenteil von Harvey. Er war der Ruhigere von beiden und ihm ging es nicht so sehr um die Filme, sondern um das Geld.⁹³

⁹⁰ Peter Biskind 2005, Seite 79-80

⁹¹ Peter Biskind 2005, Seite 79-80

⁹² Peter Biskind 2005, Seite 80

⁹³ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seite 32

Der ehemalige Mitarbeiter Patrick McDarragh meinte lakonisch: »In diesem Business geht es in erster Linie um Ego und um Habgier. Harvey verkörperte das Ego, Bob die Habgier.« Bob mochte Filme, die auf Sex und Gewalt setzten, kommerzielle Streifen, mit denen man den Videomarkt bedienen konnte. Ihn interessierte ausschließlich, was unterm Strich übrig blieb. Egal, um was für einen Film es sich handeln mochte, als Erstes wollte er immer wissen: »Werden wir damit Geld verdienen, Harvey?«⁹⁴

Es war der Charme beider, der Ihnen alles möglich machte.

Sie gingen dabei mit einem Elan ans Werk, der ihre Kreativität als Filmemacher bei weitem in den Schatten stellte, aber man musste sie einfach bewundern. Ein Nein akzeptierten sie nicht als Antwort. Sie waren wie der Terminator. Sie ließen einfach nicht locker.⁹⁵

Ende der 70er Jahre arbeiten die Brüder an ihrem eigenen Drehbuch und heraus kam der Film „Playing for Keeps“ (Bob Weinstein & Harvey Weinstein, 1986). Die Produktion des Films war ein Desaster und wirtschaftete Miramax fast in den finanziellen Ruin. Die Brüder verkrafteten den Misserfolg des Films nicht und da arbeiten mit den beiden ohnehin schwer war, war es nun unmöglich und viele der Mitarbeiter, unter anderem auch Lewis, verließen die Firma.

Danach machten sich die Brüder daran, neue Leute einzustellen und sorgten dafür, dass die PR-Abteilung sehr gut besetzt war. Mit der Einstellung neuer Leute, unter anderem Jeff Lipsky, der die Verleiher-Abteilung übernahm, stellte sich eine neue Organisation der Firma ein.

Der Filme „Pelle, der Eroberer“ (Bille August, 1987) mit Max von Sydow in der Hauptrolle, war ein sehr trostloser Film, den die Brüder 1986 in Cannes erworben hatten und bei dem keiner aus der Firma oder überhaupt der Branche an einen Erfolg glaubte. Doch Harvey war mit vollem Herzen dabei. Der Film fand nach seinem Erscheinen am 21.12.1988 nicht den erwarteten Anklang beim Publikum. Er wurde trotzdem als Genre-Film in sämtlichen Kinos gezeigt. Entgegen aller Erwartungen wurde der Film 1988

⁹⁴ Peter Biskind 2005, Seite 32

⁹⁵ Peter Biskind 2005, Seite 91

in den Kategorien bester Schauspieler und bester ausländischer Film für den Oscar dominiert und gewann letzteren. Dies war der erste Oscar für Miramax.⁹⁶

Die Studios fühlten sich zu dieser Zeit unantastbar. Sie interessierten sich nicht für die Filme, die Miramax mit aller Kraft in die Kinos bringen wollten. Doch Harvey glaubte unerbittlich an seine Filme und ließ sich nicht für dumm verkaufen, wenn es um die Vermarktung ging. Bei den Filmen, bei denen er ein X-Rating erhalten konnte, sorgte er dafür, dass er eines bekam. So wurde so viel Wirbel um den Film gemacht, dass er von ganz alleine viel Aufmerksamkeit bekam und am Ende gab Harvey nach und brachte den Film dann doch mit einem R-Rating auf den Markt und die Leute strömten in die Kinos.

Zu diesem Zeitpunkt hielten es die Brüder nicht für notwendig, zum Sundance Film Festival, damals noch US Film Festival, zu fahren, allerdings waren sie an zwei Filmen, die 1989 auf dem Festival gezeigt wurden, interessiert: „sex, lies, and videotape“ (Steven Soderbergh, 1989) und „True Romance“ (Tony Scott, 1993). Sie wollten „sex, lies, and videotape“ um jeden Preis haben, obwohl die Videorechte schon verkauft waren, und arrangierten ein Treffen mit RCA/Columbia. Sie schlossen einen Deal über zwei Millionen Dollar, bei dem Harvey einwilligte, den Film nicht mehr zu verändern. Die zwei Millionen waren lediglich für die Kinoauswertung, damit waren die Brüder konkurrenzlos.⁹⁷ Diese Vorgehensweise war neu im Independent-Geschäft. Tony Safford sagte:

„Up until then, companies tended to sit back and wait and see what showed up on their fax machine. That kind of extremely aggressive approach to finding, getting, negotiating materials changed the business.“⁹⁸

1989 war auch das Jahr, in dem Miramax eine Zweigstelle in Los Angeles eröffnete und auch die Wohnung, aus der die Brüder bisher ihre Filme vermarkteten, war zu klein geworden und so zogen sie in ein größeres Gebäude nach Tribeca.

Im Mai 1989 flog Harvey mit Steven Soderbergh nach Cannes um „sex, lies, and videotape“ vorzuführen. Der Film hatte großen Erfolg und Soderbergh gewann die Palme d'Or für den besten Film.

⁹⁶ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 78–102

⁹⁷ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 107–115

⁹⁸ Peter Biskind 2004, Seite 66

Als Soderbergh aus Cannes wiederkehrte, stritten sich die Produzenten regelrecht um das nächste Projekt von ihm. Doch zunächst stand der Kinostart von „sex, lies, and videotape“ an. Die Weinstein Brüder orchestrierten eine große Werbekampagne, bei der das wichtigste Wort "SEX" war. Sie gaben ungewöhnlich viel Geld für diesen Specialty Film aus und anstatt nur Zeitungsannoncen zu schalten, arbeiteten sie sogar mit Fernsehwerbung. Soderbergh war schockiert und verärgert über diese Kampagne, doch wie immer ließen sich die Brüder nicht reinreden und prämierten den Film am 4. August 1989. Zu diesem Zeitpunkt hätte keiner mit dem Ausmaß des Erfolgs gerechnet. Der Film wurde vorerst in einer Hand voll ausgewählter Kinos gezeigt. Doch dann wurde er auch in die Multiplex Kinos, in denen sonst nie "art films" liefen, gebracht. Doch nicht nur das. Der Film wurde landesweit gezeigt und lief auf sechshundert Leinwänden. Am Ende spielte er 24,7 Millionen Dollar in den USA und zusätzliche 30 Millionen Dollar weltweit ein.⁹⁹

Mit diesem unglaublichen Erfolg im Rücken hatte Harvey noch mehr Selbstvertrauen in sich und begann sogenannte Screenings zu veranstalten, bei denen er die Meinung der Zuschauer zu dem jeweiligen Film erfragte und diesen daraufhin umschnitt.

„Miramax did market-research screenings, and then, based on what the people thought of the film, we would go back and recut it. [...] it was how the movie was going to make more money.“¹⁰⁰

By allowing audiences to play a creative role in filmmaking, however, Harvey was well down a road that led to the death of serious filmmaking – foreign films, indie films, art films, whatever – an arid desert where nothing grows save the TV networks with their lowest common denominator programming ruled by the Nielsen ratings.¹⁰¹ In short, Harvey was McMiramaxing foreign films.¹⁰²

Oft zog sich Harvey dadurch die Feindschaft der Regisseure zu und auch die Presse schrieb kein gutes Wort über ihn. Seine Art mit den Filmen umzugehen und diese gnadenlose Art zu kürzen war bei allen verhasst. Man gab ihm sogar den Spitznamen „Harvey Siccorhands“. Er wollte immer noch mehr aus dem Film herauskürzen, doch das konnte er sich dann auch nicht leisten, da er die Regisseure trotzdem noch auf seiner Seiten haben musste. Er benötigte sie für die PR des Films oder er plante in der Zu-

⁹⁹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten132–141

¹⁰⁰ Peter Biskind 2004, Seite 87

¹⁰¹ Als Nielsen Ratings bezeichnet man die Einschaltquoten des amerikanischen Fernsehens. Verantwortlich für deren Messung ist die Firma Nielsen Media Research USA.

¹⁰² Peter Biskind 2004, Seite 87

kunft ein wiederholtes Mal, mit ihnen zusammen zu arbeiten. Doch es gab auch Momente in denen er an seinem Tun zweifelte und erwähnte, dass ihm nach den Testaufführungen jetzt genau das fehle, weswegen er den Film ursprünglich gekauft habe. Die größten Erfolge hatte Miramax in der Zeit von 1991-1994 mit den Filmen an denen keine Veränderungen vorgenommen wurde, siehe „sex, lies, and videotape.“¹⁰³

1989 bekamen die Weinsteins sieben Oscar Nominierungen und auch Soderbergh war für das Beste Originaldrehbuch nominiert. Die damals eingeführten "Screener Tapes" waren dabei sehr hilfreich. Dies waren Tapes, die an alle Academy-Mitglieder und wichtige Personen geschickt wurden, sodass die sich ein Bild von den Filmen machen konnten. Zu dieser Zeit hatten die Weinsteins kein Geld um Screenings für die Leute zu veranstalten und deswegen waren diese Tapes Gold wert und verhalfen Ihnen zu diesen Nominierungen.

Am Ende gewannen sie drei der begehrten Trophäen, unter anderem den Oscar für den besten ausländischen Film. So wurde das Jahr 1989 ein sehr wichtiges Jahr für den Erfolg von Miramax.

Das heillose Chaos bei Miramax war jedoch immer noch ein großes Problem. Keiner überwachte die Finanzen der Firma und wenn sie in einen Film investierten, setzten sie immer gleich die gesamte Firma aufs Spiel, weil sie nicht genug Kapital zurück gelegt hatten, um mögliche Verluste auszugleichen. 1990 erlebte die Firma dann ein sehr plötzliches Tief, was in einer zweijährigen Durststrecke mündete und die Firma an den Abgrund führte.¹⁰⁴

1991 war ein sehr schlechtes Jahr für Miramax. Sie brachten ca. 40 Filme auf den Markt, wobei keiner großen Erfolg hatte. Die Firma schleuderte die Filme nur so auf den Markt und machte keine Gewinne. Daraufhin entschieden sich die Brüder eine neue Abteilung zu gründen, die sich auf die kommerziellen Unterhaltungsfilme spezialisierte, wie Horror, Action, Sex und Crime. Sie gaben ihr den Namen Dimension Films. So machte es New Line, Miramax' großer Konkurrent, auch. Die Genrefilme finanzierten die Kunstfilme.

Die Firma stand zu diesem Zeitpunkt kurz vor dem Börsengang, den die Brüder um jeden Preis vermeiden wollten, da sie sich sicher waren, dass dieser scheitern würde.

¹⁰³ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 149–154

¹⁰⁴ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 167–179

Aus diesem Grund begaben sie sich auf die Suche nach einem möglichen Käufer für Miramax, falls ihre Befürchtungen wahr werden sollten.¹⁰⁵

1992 kam Quentin Tarantino mit seinem Film „Reservoir Dogs“ zum Sundance Film Festival. Der Film war eine Ausnahme auf dem Festival, denn er war in gewisser Weise ein Genrefilm und genau diese wurden auf dem Festival eigentlich nicht gezeigt. Das Drehbuch war so geschrieben, dass es genau auf sein Budget passte.

Dogs is a case study in the aesthetics of poverty, a heist film without a heist, just the events before and after. Dogs is all backstory- mostly dialogue, with few locations. [...] Tarantino's films [...] flirted with sexism, racism, and homophobia, and as such were a slap in the face to everything Sundance stood for.¹⁰⁶

Der Film war so brutal, dass die Zuschauer nach Luft schnapten, da sie solche Filme auf dem Sundance Film Festival nicht gewöhnt waren bzw. nicht erwartet hatten. Der Film empörte und stellte alles bisher Dagewesene in den Schatten.

Der Film „[...]markierte eine Richtungsänderung des Indie-Films, der sich immer schneller zu einem eher genreorientierten Kino hin bewegte - allerdings mit einem provokativen und ironischen, postmodernem Touch.“¹⁰⁷

Im Oktober 1992 kam „Reservoir Dogs“ unter der Aufsicht der Weinsteins in die Kinos, für die der Film wie gemacht war. Obwohl der Film keinen Erfolg in Sundance gehabt hatte und keiner sein Potential erkannte, wussten die Weinsteins, dass dieser Film Erfolg haben würde. Zuerst wollten sie die brutale Folterszene herauschneiden, doch Tarantino kämpfte für seinen Film und behielt Recht. Der Film spielte bis zum Jahr 2000 ungefähr 20 Millionen Dollar ein.¹⁰⁸

Die neu gegründete Abteilung für kommerzielle Projekte bei Miramax lief sehr gut. 1992 war das Jahr in dem es wieder ein wenig nach oben ging und daran war Dimension Films fast zur Hälfte beteiligt.

¹⁰⁵ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 188–198

¹⁰⁶ Peter Biskind 2004, Seite 119

¹⁰⁷ Peter Biskind 2005, Seite 205

¹⁰⁸ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 205 - 231

„Miramax stand auf vier wackeligen Beinen: nordamerikanischer Filmverleih, Auslandsverkäufe, Video und Pay-TV.“¹⁰⁹

Der Filmverleih war der Arm, der am schlechtesten lief. Wollten die Brüder einen Film herausbringen und damit auch richtig Erfolg haben, musste so viel Geld investiert werden, dass nicht klar war, ob sie am Ende überhaupt einen nennenswerten Gewinn erzielen würden.

Der Vertrag, den die Weinsteins mit HBO hatten (HBO übernahm 25%-30% der Produktionskosten eines Films), lief demnächst aus und HBO lehnte eine Verlängerung ab, was eine Katastrophe für die Weinsteins war.

Im selben Jahr brachten die Brüder „Reservoir Dogs“ zum Cannes Film Festival, wo der Film Begeisterungsströme auslöste. Zusätzlich nutzten die Brüder das Festival, um die Filme wieder zu verkaufen, die sie aus Geldknappheit nicht auf den Markt bringen konnten. Hier wurden sie mit Jeffrey Katzenberg, dem Walt Disney-Vorsitzenden, bekannt gemacht. Er kaufte ein Paket aus sechs Filmen für 13,5 Millionen Dollar, was Miramax vor dem Untergang bewahrte.¹¹⁰

¹⁰⁹ Peter Biskind 2005, Seite 238

¹¹⁰ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 235–246

3.2 Die Übernahme durch den Studioriesen Disney

Der erhoffte Geldsegen kam dann mit dem Film „The Crying Game“ (Neil Jordan, 1992). Dieser Film spielte 62,5 Millionen Dollar ein und sprengte somit alle Erfolge, die die Indies bis zu diesem Zeitpunkt gehabt hatten. Und nicht nur der finanzielle Wohlstand resultierte aus dem Erfolg des Films, sondern der lang ersehnte Wunsch von Harvey und Bob, dass ein Studio sich für Miramax interessierte, wurde wahr.

Nach diesem Erfolg schien kein Film mehr floppen zu können. Die Filme, die Miramax danach auf den Markt brachte, hatten weitere unerwartete Erfolge eingebracht und führten im Februar 1993 zu 12 Oscar-Nominierungen für Miramax.

Daraufhin kaufte die Walt Disney Company am 30. Juni 1993 Miramax für 80 Millionen Dollar. Dies war allerdings keine Übernahme im klassischen Sinne, sondern viel mehr ein großer, wenn auch günstiger, Geschäftsdeal: Disney erhielt sämtliche Rechte an den 200 bisherigen Miramax-Filmen, sowie alle zukünftigen Projekte dieses Unternehmens. So konnte Disney die Miramax-Produktionen gemeinsam mit Disney-, Touchstone- und Hollywood Pictures Filmen in so genannten Filmpaketen an Fernsehsender verkaufen. Zudem hatte Disney sich bisher nur mit Zeichentrickfilmen im Geschäft einen Namen gemacht und konnte sich nun in bislang unberührte Nischen der Filmwirtschaft vortasten. Nicht zuletzt erhoffte man sich, dass Independent Künstler zu großen Stars entwickelt werden könnten, ohne dass diese das Studio wechselten. Bislang war dies nicht möglich, da Independent Künstler entweder in dieser Nische blieben, oder aber nach ersten Genre-Erfolgen zu einem anderen Studio wechselten. Des Weiteren übernahm Disney alle Schulden, die Miramax über die Jahre gemacht hatte und willigte zu einem Jahresgehalt von 1,5 Millionen Dollar für Harvey und Bob ein.

Trotz des Verkaufs gaben die Brüder jedoch nicht ihre Autonomie auf. Für die Weinsteins lagen die wirtschaftlichen Vorteile durch größere finanzielle Sicherheit auf der Hand. Disney garantierte Miramax ein jährliches Produktionsbudget von bis zu 700 Millionen Dollar (sollten die Weinsteins in einem Jahr mehr Budget benötigen, müsste dies wieder Miramax selbst finanzieren). Zusätzlich behielten die Weinsteins die Kontrolle über ihr Unternehmen und sicherten sich somit ihre kreative Unabhängigkeit. Aufgrund dieses Deals (der auch beinhaltete, dass Disneys Buena Vista Home Entertainment Abteilung die Video- und später DVD Veröffentlichung der Miramax Filme

ermöglichte) konnten die Weinsteins ihren Filmoutput erhöhen: Innerhalb kurzer Zeit steigerte sich die Eigenproduktion im Hause Miramax von 10% auf 40%.¹¹¹

Die Brüder wollten am Markt diejenigen sein, die unbesiegbar waren und die meisten Filme im Jahr auf den Markt brachten. Harvey verstärkte sein Akquisitionsteam, welches nun aus sechs Personen bestand. Sie kümmerten sich um jeden einzelnen Filmmacher und sorgten dafür, dass er sich wie der wichtigste Mensch auf der Welt fühlte, um sicherzugehen den Deal abschließen zu können. Die Weinsteins hatten zu diesem Zeitpunkt sogar schon ihre Mitarbeiter in China, nur um die Ersten zu sein, die den Markt entdeckten.

Dadurch, dass sie sehr viele Filme akquirierten und auf den Markt brachten, waren die meisten Filme billig gewesen und trotzdem hatten sie mehrere Oscar-Kandidaten pro Jahr. Und nicht nur das: sie verdrängten ebenfalls die Konkurrenz aus den Kinos. Da 50% der Filme, die in den Kinos liefen von Miramax waren, hatten sie einen enormen Einfluss auf die Kinobetreiber. Wollten diese einen Film mal nicht in ihrem Kino zeigen, so drohten die Brüder damit, nie wieder einen Film in dieses Kino zu bringen und dies hätte für die Kinobetreiber natürlich fatale Folgen gehabt.

Miramax war in fast allen Fällen die höchstbietende Partei und so wurde die Firma schnell eine Anlaufstelle für viele Agenten und Repräsentanten von Produzenten. Miramax sah die meisten Filme als erstes und hatte dann die Option als Erster zu bieten und bekam meist die Option, als Letzter zu bieten. Waren die Brüder allerdings die Einzigen, die sich für den Film interessierten, so zogen sie meist ihr Angebot zurück.

Die anderen Firmen, die kein Studio im Rücken hatten, fingen somit an, Filme zu kaufen, ohne diese vorher gesehen zu haben, nur um auch an einen Film zu kommen. Dies trieb die Preise in die Höhe und veränderte die gesamte Akquisitionslandschaft. Es war nun günstiger, schon in einen Film im Skriptstadium zu investieren.

„Die klassische Akquisition wurde durch den Vorkauf ersetzt und dieser schließlich durch die Produktion an sich.“¹¹²

As the risks became greater, we had to be more conservative, and that's when I started to see the death of independent film. The heartbreak was that it became harder and harder for films that were more personal or poetic. It no longer made

¹¹¹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 250–258

¹¹² Peter Biskind 2005, Seite 271

business sense. Unless you had a tremendous cast behind you that was going to give you collateral.¹¹³

So übernahmen die Indies die Taktiken der Studios, nämlich ihre Filme mit einer Starbesetzung zu versähen, sodass die Finanzierung gesichert war.

„[...] It's not who's right for the part, it's who's right for the money. Miramax really started that.“¹¹⁴

Das Jahr 1994 markierte einen weiteren Wendepunkt für den amerikanischen Indie Film. In diesem Jahr wurde das erste Mal, schon während des Sundance Film Festivals, ein Film gekauft. Von diesem Moment an, ging es bei dem Festival hauptsächlich darum einen guten Deal abzuschließen und der Konkurrenzkampf wurde von Jahr zu Jahr ernster. Man schickte nicht nur seine Scouts auf das Festival, sondern kam persönlich zu den Screenings um vor Ort sofort eine Entscheidung treffen zu können.

1994 war aus heutiger Sicht, das letzte Jahr für die echten Indies.¹¹⁵

¹¹³ Peter Biskind 2004, Seite 160

¹¹⁴ Peter Biskind 2004, Seite 160

¹¹⁵ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 263–280

3.3 Der Durchbruch mit „Pulp Fiction“ und die Jahre danach

Das Jahr 1994 steht jedoch bis heute für einen Erfolg, den keiner erahnen konnte. Ein Erfolg, der den Independent Film und die gesamte Filmlandschaft nachhaltig verändern würde. Ein Film, der Tarantino als erfolgreichen Regisseur etablierte und Miramax zu einem der Majors machen würde.

„Weinstein once said: ‘Miramax is the house Quentin Tarantino built. Because of his stature he has carte blanche.’“¹¹⁶

1994 kam Quentin Tarantino mit seinem nächsten Drehbuch, „Pulp Fiction“, an den Markt und nachdem TriStar es nicht wollte, kaufte es Miramax. Dem Unternehmen war es wichtig, auch diesen Film in alter Indie-Manier zu produzieren, um allen zu zeigen, dass die Brüder immer noch Indies waren, obwohl sie gekauft wurden. Und so brachte Harvey die Stars dazu, für normale Tarifgagen zu arbeiten. Noch dazu wählte Tarantino Schauspieler wie, beispielsweise John Travolta, die eher am Ende, als am Anfang ihrer Karriere standen. Der Film wurde für 8,5 Millionen Dollar produziert und schon bei dem Verkauf der weltweiten Rechte hatten die Brüder die Produktionskosten wieder erwirtschaftet. Die Rechte wurden für 11 Millionen Dollar verkauft.¹¹⁷

Zu diesem Zeitpunkt wurden alle Filme von Miramax routinemäßig bei Voraufführungen getestet. Am Ende jedes Screenings mussten die Zuschauer auf sogenannten Preview Cards bestimmte Kästchen ankreuzen. Die beiden obersten Kästchen – „exzellent“ bzw. „sehr gut“ – waren die wichtigsten und wurden hinterher in eine numerische Bewertung überführt. Zu solchen Screenings gehörten meistens Zielgruppensitzungen bzw. -befragungen.¹¹⁸

„Pulp Fiction“ wurde auf ausdrücklichen Wunsch von Tarantino, nicht einem Test Screening mit Preview Cards unterzogen. Es gab ein Screening, aber ohne Karten und Tarantino stellte den Film selbst dem Publikum vor.

¹¹⁶ <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2013/feb/15/sometimes-tarantino-ideas-stink> (Zugriff: 07.07.2013)

¹¹⁷ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 286–289

¹¹⁸ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 291

„Harvey war von dem großen Publicity-Wert von »face time« überzeugt: persönliche Auftritte, Interviews, Talkshows und dergleichen, und er beutete das Potential aus, das Tarantino zwei Jahre zuvor in Cannes erstmals an den Tag gelegt hatte.“¹¹⁹

„Pulp Fiction“ wurde am 14. Oktober 1994 mit einem Massenstart in die Kinos gebracht. Er spielte in den USA 107,9 Millionen Dollar ein und weltweit 212,9 Millionen Dollar. „Pulp Fiction“ war damit der erste Indie Film, der die 100-Millionen-Dollar-Marke überschritt. Da die Einnahmen allein in Europa nochmals verdoppelt wurden und die Videoverkäufe ebenfalls sehr stark waren, erhielt der Film Kultstatus. Bereits 1995 konnte Miramax seine Gewinnspanne verzehnfachen.

„Pulp Fiction“ war 1995 für acht Oscars nominiert und gewann „Best Writing, Screenplay written directly for the screen“. Des Weiteren gewann er „Best Supporting Actor“ und „Best Original Screenplay“ bei den BAFTA Awards 1995. Er gewann die „Palme d’Or für den besten Film 1994 und schließlich den Golden Globe für „Best screenplay – Motion Picture“ 1995. Mit insgesamt 24 Nominierungen beim Oscar, den BAFTA Awards, beim Cannes Film Festival und den Golden Globes war „Pulp Fiction“ der nächste große Erfolg aus Tarantinos Feder.¹²⁰

Nach diesem Erfolg verlor Miramax zunehmend das Interesse an den kleinen Filmen, die sich nicht für große Marketingkampagnen eigneten. Die Brüder gaben das auf, wofür sie jahrelang standen und kämpften. Was Harvey und Bob noch im Vorjahr unbedingt allen zeigen wollten, nämlich, dass Disney sie nicht beeinflusst und sie immer noch hinter den Kunstfilmen stehen, war nun Vergangenheit.¹²¹ Allison Anders sagte:

„They set out to duplicate Pulp’s success...It became a problem for nongenre, character-driven stuff...slow-moving tales with no violence, and no big stars....And so that kind of put an end to the dream that we had in the early ‘90s“¹²²

Den größten Einfluss hatte „Pulp Fiction“ jedoch auf Miramax selbst. Die Firma war nicht mehr aufzuhalten. Jeder wollte mit Miramax zusammenarbeiten.

It [...] had a major effect on Miramax, the studio that backs all the films written and directed by Tarantino. Pulp Fiction effectively turned Miramax ‘from an art-house heaven into a major studio’. In fact, Tarantino’s impact on the studio has

¹¹⁹ Peter Biskind 2005, Seite 291

¹²⁰ Vgl.: Edwin Page 2005, Seite 30

¹²¹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 320–331

¹²² Peter Biskind 2004, Seite 195

been so important that studio chief Harvey Weinstein has likened it to Mickey Mouse's on Disney'¹²³

„Tarantino gave Miramax its voice. With his *épater le bourgeois* flair, his dark humor abetted by his spooky facility with pop culture, he was the director Harvey dreamed of becoming when he stumbled about the set of *Playing for Keeps*, [...].“¹²⁴

Nach dem Erfolg von „Pulp Fiction“, wurden Disney und Miramax mit der Zeit immer mehr zu Konkurrenten, als zu Partnern. Miramax operierte als autonomes Unternehmen, was die Führung von Disney nicht befürwortete. Die Filme, die Miramax herausbrachte, waren oft erfolgreicher als ihre eigenen. Die Brüder interessierten sich nicht für die Terminplanung von Disney und brachten Filme oftmals zum selben Zeitpunkt auf den Markt.¹²⁵

Wenn Harvey einen Film hatte, den er unbedingt in die Kinos bringen wollte, dann konnte man ihn nicht davon abbringen. Als es darum ging „Kids“ (Larry Clark, 1995) in die Kinos zu bringen, gründete er sogar eine sogenannte Briefkastenfirma, Shining Excalibur Films, um den Film veröffentlichen zu können. Grund hierfür war, dass der Film kein R-Rating erhalten würde und durch die Verbindung mit Disney konnte Miramax keinen Film in die Kinos bringen, der kein R-Rating erhielt. So wurde die Firma einzig und alleine für die Vermarktung von „Kids“ gegründet, was Disney nicht unterstützte, denn sie vermuteten immer, dass die Miramax-Mitarbeiter an der Arbeit beteiligt waren. Der Film wurde letztendlich ohne ein Rating in die Kinos gebracht, was vorher noch nie dagewesen war.¹²⁶

1996 markierte eine weitere Wendung, gerade im Distributionssektor. Miramax hatte es vorgemacht, wie man für die Indies das große Geld bezahlte, jedoch zogen andere Indie Divisions, wie FineLine, nach und so wurde der Kampf um den besten Film immer aggressiver. Bemerkbar machte sich dies vor allem beim Sundance Film Festival. Dort wurden die Filme üblicherweise erst nach Ende des Festivals verkauft. Dies änderte sich schlagartig; die Mitarbeiter von Miramax sahen die wichtigsten Filme meist schon vor dem Festival und bekamen die erste Kaufoption. Letztlich versuchten die Unternehmen um jeden Preis den vielversprechendsten Film zu kaufen.¹²⁷

¹²³ Edwin Page 2005, Seite 14

¹²⁴ Peter Biskind 2004, Seite 189-190

¹²⁵ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 337

¹²⁶ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 360–361

¹²⁷ Vgl.: Biskind 2005, Seite 383

1996 war ebenfalls das Jahr, in dem Dimension Films, der Genre-Division von Bob Weinstein, seinen ersten großen Erfolg feiern konnte. Die Firma machte 26 Millionen Dollar Gewinn, wofür hauptsächlich der Film „Scream“ (Wes Craven, 1996) verantwortlich war.

Harvey Weinstein konnte hingegen keinen großen Erfolg verbuchen. Das Sundance Festival war nicht besonders erfolgreich für ihn verlaufen. Ihm war es nicht gelungen den Film „Shine“ (Scott Hicks, 1996) zu erwerben und so sah es zu Anfang des Jahres nicht besonders gut für Miramax aus.

Doch der große Hit sollte noch kommen. „Sling Blade“ (1996), ein Film von Billy Bob Thornton, produziert für 890.000 Dollar, wurde von Harvey für 10 Millionen Dollar gekauft. Damit setzte Harvey Weinstein mal wieder einen Meilenstein in der Geschichte der Indies. Bis zu diesem Zeitpunkt nahmen die Agenturen die Indies nur als kleines Geschäftspotential wahr. Doch nachdem Miramax so viel Geld für diesen Film bezahlt hatte, sahen sie das Potential. Der Film spielte insgesamt nur etwas über 34 Millionen Dollar weltweit ein, hatte jedoch einen großen Effekt auf alles was danach kam.

Die Oscar-Verleihung 1997 war außergewöhnlich. Es war das Jahr in dem erstmals die Indies die Überhand hatten. Miramax war für 21 Oscars nominiert. Auch October Film hatte sechs Nominierungen zu verzeichnen. Der Film „The English Patient“ (Anthony Minghella, 1996) erhielt allein 12 Nominierungen. Es war ein Film, den Miramax, nachdem 20th Century Fox als Finanzier abgesprungen war, auf Grund von Meinungsverschiedenheiten zwischen den Produzenten und dem Studio bezüglich der Besetzung, gekauft hatte. Drei Wochen lang ruhte die Vorproduktion in Italien, ehe Miramax mit 27,5 Millionen Dollar als Finanzier eingesprungen war. Als neuer Geldgeber ließen die Brüder dem Produzenten Saul Zaentz, der 6 Millionen Dollar zum Film beigesteuert hatte, und dem Regisseur Anthony Minghella, weitestgehend freie Hand bei der Verfilmung.¹²⁸

Der Film gewann alleine neun Oscars, darunter der für den besten Film, den besten Regisseur, die beste Nebendarstellerin, bester Schnitt und bester Tonschnitt. Miramax gewann insgesamt 12 Oscars in diesem Jahr.

Den Erfolg den „The English Patient“ brachte, veränderte Miramax für den Rest des Jahrzehntes. „Pulp Fiction“ hatte zwar die Filmwelt verändert und Harvey hatte eine sehr intensive Beziehung zu Tarantinos Filmen aufgebaut, jedoch hatte dieser Film nie

¹²⁸ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seite 268

eine Chance auf den Oscar für den besten Film gehabt und dies war auch den Brüdern bewusst. Der Film war zu ungewöhnlich, um die Jury des Oscars zu so einer Preisvergabe zu bringen. „The English Patient“ hingegen hatte ganz klar triumphiert und so änderte Miramax seine Route und spezialisierte sich auf anspruchsvolle, oft von renommierten literarischen Vorlagen adaptierte, Filme.¹²⁹

„Miramax mined Jane Austen like a truffle sniffing pig, and turned out frock pieces like Emma and Mansfield Park.“¹³⁰

1997 war ebenfalls das Jahr in dem der Film „Good Will Hunting“ (Gus Van Sant, 1997) in die Kinos kam und alle bisherigen Rekorde von Miramax in den Schatten stellte. Der Film spielte 226 Millionen Dollar weltweit ein und machte „Jackie Brown“ (Quentin Tarantino, 1997), mit nur 40 Millionen Dollar Einspielergebnis, zu einem Flop. „Good Will Hunting“ wurde von den befreundeten Schauspielern Matt Damon und Ben Affleck geschrieben und von Miramax im „Turnaround“¹³¹ gekauft und zur Produktion freigegeben.

1998 wurde „Shakespeare in Love“ (John Madden, 1998) zu einem weiteren sehr erfolgreichen Film von Miramax, doch der Weg dorthin war steinig. Universal hatte den Film für neun Millionen in den Turnaround gestellt und als Harvey Weinstein ihn wollte, konnten sich beide Parteien nicht einigen. So vergingen einige Jahre, bis Universal etwas wollte, was nur Harvey ihnen geben konnte. Er hatte noch eine Option auf Peter Jackson und Universal wollte, dass genau dieser Regisseur ein Remake von „King Kong“ drehte. Also bot Harvey ihnen Jackson, wenn Universal ihm „Shakespeare In Love“ geben würde. Harvey zahlte am Ende neun Millionen Dollar und bewilligte eine Klausel, die Miramax verbot, große Stars als Hauptrollen zu besetzen (Universal wollte vermeiden, dass Harvey Erfolg mit dem Film hatte). Die Produktionskosten beliefen sich auf 24 Millionen Dollar und bei der ersten Testvorführung bekam der Film auf Anhieb Ratings in den 80ern. Miramax nutzte diese Vorführung, um den Film noch besser zu machen. Sie gingen auf die Probleme, die das Publikum gesehen hatte, ein, schrieben das Drehbuch um und drehten einige Szenen nach. Sie veränderten sogar das Ende, bis die Ratings in den 90ern waren. Ergebnis war, dass der Film allein in den USA 100,3 Millionen Dollar einspielte.

¹²⁹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 442 - 456

¹³⁰ Peter Biskind 2004, Seite 277

¹³¹ Wenn ein Studio beschlossen hat, einen Film nicht zu produzieren, obwohl es eigentlich beschlossene Sache war, gerät das Projekt normalerweise schnell in Vergessenheit. Gelingt dagegen ein turnaround, können die Produzenten Verhandlungen mit anderen Geldgebern aufnehmen, so dass sie den Film mit einem anderen Studio und vielleicht auch mit anderer Besetzung und Regie doch noch realisieren können.

Ansonsten war das Jahr 1998 für Miramax leider nicht besonders erfolgreich, wenn man die Anzahl der veröffentlichten Filme betrachtet; von 36 veröffentlichten Filmen waren nur zwei richtig erfolgreich gewesen.¹³²

In Bezug auf die Zielgruppe machte Miramax eine weitere Veränderung durch. Zu der Zeit, als „sex, lies, and videotape“ auf den Markt kam, ging man davon aus, dass die Zielgruppe der Jugendlichen nicht die Hauptzielgruppe der Indies war. Als „sex, lies and videotape“ dann jedoch solch einen Erfolg, gerade bei dieser Zielgruppe, hatte, machte Harvey es sich zur Aufgabe, der Welt zu beweisen, dass er einen Film, genau auf diese Zielgruppe zugeschnitten, auf den Markt bringen kann. Er veröffentlichte 1999 „She's All That“ (Robert Iscove, 1999) und hatte somit einen klassischen Teenie-Film auf den Markt gebracht. Michael Eisner, Leiter der Walt Disney Company, sah dies als einen fatalen Fehler an und sagte zu Harvey:

„[...] you should have done that movie through Dimension, at the genre label. Because your label means something. Miramax has value, a certain level of quality. [...] If people start to think that Miramax produces stuff like She's All That, you're fucking with the brand name.“¹³³

„It's no longer the home of independent film, seat-of-your-pants or garage band filmmaking. It's not really low-budget filmmaking operation anymore. The out-laws have become the in-laws, or better, the law“¹³⁴

Das gesamte Geschäftsmodell von Miramax hatte sich in den 90ern verändert. Wo Anfang der 90er Jahre die Filme noch unter 10-15 Millionen Dollar produziert wurden, kosteten die Filme Ende der 90er Jahre zwischen 30 und 50 Millionen Dollar, wodurch sich die Brüder von den anderen Firmen nicht mehr unterscheiden konnten. Auch die Schauspieler wollten nicht mehr für Tarifgagen arbeiten.¹³⁵

„Früher machten die Schauspieler seine Filme zu Dumpingpreisen, weil er riskante Projekte realisierte, an die sich sonst niemand heranwagte. Aber wenn du eine romantische Komödie machst, dann befindest du dich auf Meg Ryans ureigenem

¹³² Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 532–538

¹³³ Peter Biskind 2004, Seite 364

¹³⁴ Peter Biskind 2004, Seite 364

¹³⁵ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seite 587

Territorium, Warum sollte sie ihm einen Rabatt geben, wenn sie bei fünf, sechs Studios die volle Summe hätte einstreichen können.[...]¹³⁶

Miramax hatte sich in einen Major verwandelt. Die Brüder gingen kein Risiko mehr ein und ihre Filme wurden immer teurer und aufwendiger und dadurch wurden jährlich auch nicht mehr so viele Filme produziert.

„Das ehemalige Erfolgsrezept war ihr Mut zum Risiko, und wenn sie dann alle überraschten, wie mit Pulp Fiction machte es sie unantastbar weil keiner wagte was sie wagten, doch Ende der 90er wagten sie nichts mehr.“¹³⁷

Trotzdem hatte Miramax weiterhin Erfolg bei den Oscar Verleihungen. Im Jahr 1999 bekamen die Filme von Miramax insgesamt 24 Nominierungen und „Shakespeare in Love“ gewann den Oscar für den Besten Film.¹³⁸

Im Großen und Ganzen war das Jahr 1999 für Miramax und sogar für Dimension jedoch ein sehr Schlechtes. Sie hatten keine Filme, die ihnen den Kampf um den begehrten Academy Award im Jahr 2000 ermöglichen würden. Noch dazu brachten in diesem Jahr die großen Studios Filme auf den Markt, die sie vorher nie realisiert hätten. Und alle Filme waren von Indie-Regisseuren: Dream Works veröffentlichte „American Beauty“ (Sam Mendes, 1999) und Warner Brother brachte „The Matrix“ (Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999) auf den Markt. Nachdem Harvey Weinstein dann auch noch für den Film „Happy, Texas“ (Mark Illsley, 1999) 10 Millionen Dollar gezahlt hatte und der Film nur 2 Millionen Dollar eingespielt hatte, entschied sich Miramax, die Filmkäufe bis 2002 komplett einzustellen und sich der Produktion der Filme zuzuwenden.

[...]Dies war das Jahr, in dem die Saat, die der Pulp Fiction-Hurrikan aufgeweht hatte, endlich aufging. Die Studios schlugen die Indies auf deren eigenstem Territorium. Die neue Managergeneration, die Mitte der 90er an die Schalthebel kam überwand bis zu einem gewissen Grad die alte, Filmemacher-feindlich »Wir wissen alles besser«-Arroganz ihrer Vorgängergeneration [...] und versuchte sich entweder direkt oder über ihre Indie-Abteilungen an klassischen »Indiewood«-Filmen.¹³⁹

¹³⁶ Peter Biskind 2005, Seiten 588–589

¹³⁷ Peter Biskind 2005, Seite 589

¹³⁸ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seite 594

¹³⁹ Peter, Biskind 2005, Seite 619

Trotz dieser Affinität der Studios den Indies gegenüber, wendeten sie sich nicht vollständig von den Mega-Blockbustern ab, sie wendeten sich nur von den kleiner budgetierten (40-60 Millionen Dollar) Filmen ab und schafften so eine neue Nische für Miramax.¹⁴⁰

Gegen Anfang des neuen Jahrtausends spitzte sich die Lage zwischen Disney und Miramax zu: Einerseits gefiel es nicht jedem, dass Harvey Weinstein seit dem Überraschungserfolg von „The English Patient“ immer mehr teure Epen produzierte, um Publikum und Preise zu gewinnen, woraufhin er die Förderung der Independent Filme vernachlässigte, zum anderen erbosten sich manche in der Geschäftsleitung über Bob Weinsteins "B-Movies" wie „Scream“ oder „Dracula 2000“ (Patrick Lussier, 2000). Verschlimmert wurde die Krise durch die Kontroverse um „Dogma“ (Kevin Smith, 1999), ein Film, den Miramax produziert hatte. Nach mehreren Demonstrationen und Vorverurteilungen, verweigerte Disney, den Film über den hauseigenen Buena Vista Verleih an die Kinos zu bringen, woraufhin die Weinsteins diesen Film über andere Verleiher in die Kinos brachten. Außerdem blockte Eisner das „Herr der Ringe“ Projekt, das unter Miramax erscheinen sollte. Die Filmrechte gingen zu "New Line Cinema" über, wobei die Weinsteins jedoch als Produzenten dabei blieben und 5% der Einnahmen erhielten. Die Weinsteins hatten zu diesem Zeitpunkt sogar Gespräche mit Investmentbanken geführt, um Miramax aus Disney herauszukaufen.

Noch dazu war das Jahr 2000 für Harvey Weinstein und Miramax wieder sehr ernüchternd. Die Firma brachte fast ausschließlich Flops auf den Markt. Bobs Unternehmen rettete Miramax in diesem Jahr vor einer absoluten Blamage und spielte für Miramax 120 Millionen Dollar ein. Wofür hauptsächlich „Scary Movie“ (Keenen Ivory Wayans, 2000) verantwortlich war.¹⁴¹ Dies führte im Jahr 2001 dazu, dass sich die Lage zwischen den Brüdern zuspitzte. Dimension machte einen durchschnittlichen Umsatz von 42,2 Millionen Dollar pro Film und Harvey nur 6,5 Millionen Dollar. Bob wurde mächtiger als Harvey. Er bestand auf seine eigene Marketing- und PR-Abteilung, was Harvey nicht ertragen konnte.¹⁴²

Das Jahr 2002 fing an, wie das Alte aufgehört hatte. Wo 2001 Dimension Miramax noch vor den roten Zahlen rettete, flopten 2002 auch Bobs Filme. Am 15. März 2002 wurden 75 Mitarbeiter entlassen. Den größten Erfolg hatte Dimension in diesem Jahr mit „Spy Kids 2: Island of Lost Dreams“ (Robert Rodriguez, 2002), mit einem Gewinn

¹⁴⁰ Vgl.: Biskind 2005, Seiten 617–620

¹⁴¹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seite 676

¹⁴² Vgl.: Peter Biskind 2005, Seite 684–685

von etwas mehr als 85,5 Millionen Dollar, was allerdings im Vergleich zu den Vorjahren und zu den anderen Majors eine sehr kleine Summe war. So verzeichnete 20th Century Fox 2002 bspw. mit „Star Wars: Episode II - Attack of the Clones“ (George Lucas) Einspielergebnisse von fast 311 Millionen Dollar.

Im Herbst konnte Miramax dann doch noch einen Erfolg verzeichnen. „Chicago“ (Rob Marshall, 2002) spielte 170 Millionen Dollar, alleine in den USA, ein und schrieb so Geschichte für den erfolgreichsten Film von Miramax. Dieser erhielt 2003 bei der Oscar-Verleihung die Trophäe für den besten Film. Insgesamt erhielt Miramax 40 Nominierungen bei der Verleihung 2003.¹⁴³

¹⁴³ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 729-737

3.4 Die Weinstein Company von der Gründung bis heute

Zum Bruch zwischen den Brüdern und Disney kam es schließlich, als Disney Miramax verbot, die Dokumentation „Fahrenheit 9/11“ (Michael Moore, 2004) zu verleihen. Die Weinsteins kauften die Rechte des Projektes von ihrem Privatvermögen, gründeten die „Fellowship Adventure Group“ um als Distributor für den Film agieren zu können. Der Film feierte einen sehr großen Erfolg und spielte knapp 222,5 Millionen Dollar ein. Die Brüder sahen sich, durch den einzigartigen Erfolg des Michael Moore-Films, bestätigt. Da sie Disney den Kaufpreis für Miramax von 2 Millionen Dollar nicht zahlen konnten, verließen beide Brüder am 30. September 2005 ihre Firma: Disney behielt die insgesamt 550 Miramax-Filme, überließ ihnen aber laufende Filmproduktionen, Dimension Films und eine Ablösesumme von 140 Millionen Dollar, womit die Brüder die Multimedia Produktions- und Distributionsfirma „The Weinstein Company“ (TWC) gründeten.

Die ersten Produktionen unter dem neuen Weinstein-Label waren, der im November 2005 veröffentlichte Thriller, „Derailed“ (Mikael Håfström, 2005), der Abenteuerfilm „Transamerica“ (Duncan Tucker, 2005), der Animationsfilm „Hoodwinked“ (Cory Edwards, Todd Edwards, Tony Leech, 2005) und die Komödie „The Matador“ (Richard Shepard, 2005).

Mit Dimension Films besaß The Weinstein Company bereits ein gut etabliertes Label, das vor allem mit Horror/Thriller-Filmreihen auf sich aufmerksam machte. Das Label, unter welchem bereits die „Scream-Reihe“ (Wes Craven, 2005-2011) veröffentlicht wurde, ist auch für „Scary Movie“ (Keenen Ivory Wayans, 2001) und „Sin City“ (Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, 2000) verantwortlich.

Mitte 2006 verkündeten die Weinsteins mit Robert L. Johnson die Schaffung eines gemeinschaftlichen Studios, mit dem Namen „Our Story Films“. Das Studio wird als Distributor von afroamerikanischen Filmen dienen. Kurz danach wurde bekannt, dass TWC und der Co-Investor Hubbard Media Group Ovation TV, einen Kunst-fokussierten Kabelkanal gekauft haben. Die Brüder orientierten sich also immer noch in die Richtung des Independent Films und Kunstsektors, gerade auch, weil sie seit der Trennung von Disney wieder vollkommen unabhängig waren.

TWC ist neben der Filmproduktion- und Distribution ebenfalls in der TV-Produktion aktiv. Diese Unterabteilung wird von der ehemaligen Miramax Präsidentin Meryl Poster

geleitet. Ein Projekt der Abteilung ist unter anderem die Reality-Show „Project Runway“, welches dieses Jahr (2013) mit dem Emmy ausgezeichnet wurde.¹⁴⁴ Das Unternehmen ist derzeit in der Vorproduktion der TV-Serie „Marco Polo“ und hat bis dato 11 TV-Serien entwickelt und produziert.

Als Produktions- und Distributionsfirma hat TWC derzeit 25 Filme in der Produktion und 32 Projekte in der Entwicklung.¹⁴⁵

Nach der Trennung von Disney hatte die Firma Höhen und Tiefen. Die Finanzkrise 2009 traf die Weinstein Brüder genauso wie alle anderen Unternehmen auch. Seit der Gründung hatte die Firma keinen richtigen großen Kassenschlager. Der Start von „Inglourious Basterds“ sollte die Firma jedoch wieder auf den richtigen Weg bringen.

Nach dem Erfolg mit „Inglourious Basterds“ (ca. 120,5 Millionen Dollar allein in den USA) vergeht kaum ein Jahr, in dem die Brüder keine Oscar-Nominierungen erhalten. Die Firma arbeitet immer noch eng mit Tarantino zusammen und ist für jeden seiner Filme verantwortlich. Hier eine Aufstellung aller Oscar- Nominierungen und Gewinne.

Tabelle 2: Oscar-Nominierungen The Weinstein Company seit 2006

Jahr	Filmtitel	Anzahl der Nominierungen	Davon gewonnen	Gewinn in Kategorie
2006	Transamerica (Duncan Tucker, 2005)	2	0	
2007	Days of Glory (Rachid Bouchareb, 2006)	1	0	
2008	I'm Not There. (Todd Haynes, 2007)	1	0	
2009	The Reader (Stephen Daldry, 2008)	5	1	Best Actress
2010	Inglourious Basterds (Quentin Tarantino, 2009)	8	1	Best Supporting Actor
	Nine (Rob Marshall, 2009)	4	0	
2011	The King's Speech (Tom Hooper, 2010)	12	4	Best Picture, Best Actor, Best Director, Best Original

¹⁴⁴Vgl.: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/heidi-klum-gewinnt-emmy-fuer-project-runway-a-922533.html> (Zugriff: 22.09.2013)

¹⁴⁵ http://pro.imdb.com/company/co0150452/#future_film (Zugriff: 07.07.2013)

				Screenplay
	Blue Valentine (Derek Cianfrance, 2010)	1	0	
2012	The Artist (Michel Hazanavicius, 2011)	10	5	Best Picture, Best Actor, Best Director, Best Costume Design, Best Original Score
	The Iron Lady (Phyllida Lloyd, 2011)	2	2	Best Actress, Best Make Up
	Undeclared (Daniel Lindsay, 2011)	1	1	Best Documentary - Feature
	My Week with Marilyn (Simon Curtis, 2011)	2	0	
	W.E. (Madonna, 2011)	1	0	
2013	Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012)	5	2	Best Supporting Actor, Best Original Screenplay
	Silver Linings Playbook (David O. Russell, 2012)	8	1	Best Actress
	The Master (Paul Thomas Anderson, 2012)	3	0	
	Kon-Tiki (Joachim Rønning, 2012)	1	0	
		1	0	
Gesamt:		68	18	

Während die Weinsteins ihre neue Firma Anfang 2010 im Markt etabliert hatten und mit „Inglourious Basterds“ (Quentin Tarantino, 2009) ihren ersten Quentin Tarantino-Film unter dem neuen Namen feierten, ging es Miramax sehr schlecht. Disney hatte die Firma zerstört. Sie hatten über die Jahre, nach dem Verlassen der Weinstein Brüder, immer weniger Filme über Miramax laufen lassen und verkündigte schließlich am 28. Januar 2010 das Ende von Miramax.

„Disney shuttered Miramax, laid off 80 employees, and put it up for sale in January after concluding the low-budget film division no longer fit in its branded entertainment strategy.“¹⁴⁶

Nachdem die Firma zum Verkauf ausgeschrieben wurde, boten Bob und Harvey 625 Millionen Dollar. Die Verhandlungen scheiterten und das ehemalige Studio, welches wie kein anderes für den Independent Film stand, gehört seit 2010 der Vergangenheit an.

“When we think of the movies that defined the latter part of the 20th century - the movies that mattered, that stories that hit pop culture like a hammer and left a dent - more often than not they came from Miramax.”¹⁴⁷

Kevin Smith äußerte sich in einem Blog zu dem Untergang von Miramax wie folgt:

„I'm crushed to see it pass into history, because I owe everything I have to Miramax. Without them, I'd still be a New Jersey convenience store register jockey. In practice, not just in my head.“¹⁴⁸

Nach dieser Niederlage, folgte die Oscar-Verleihung, bei der „Inglourious Basterds“ einen Oscar für „Best Supporting Actor“ erhielt.

Im darauffolgenden Jahr gewann The Weinstein Company für den Film „The King's Speech“ (Tom Hooper, 2010) ihren ersten Oscars für den besten Film. Der Film erhielt drei weitere Oscars und insgesamt 12 Nominierungen.

Kurz danach gründete TWC eine Abteilung für Videospiele namens TWC Games. In Zusammenarbeit mit Beefy Media, einer Videospiel-Produktionsfirma, entwickeln und produzieren sie hochwertige Videospiele.

Ein Jahr später kauften sie die Rechte an dem Film „The Artist“ (Michel Hazanavicius, 2011). Der Film hatte in Cannes den Award für den besten Schauspieler gewonnen und brachte bei der Oscar Verleihung im selben Jahr das zweite Mal in Folge den Oscar für den besten Film für TWC.

¹⁴⁶ <http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2010/05/miramax-deal-with-weinsteins-falls-aparts.html> (Zugriff: 09.07.2013)

¹⁴⁷ <http://www.thewrap.com/movies/ind-column/rip-miramax-13606> (Zugriff: 09.07.2013)

¹⁴⁸ <http://www.thewrap.com/movies/blog-entry/kevin-smith-im-crushed-see-miramax-pass-13608> (Zugriff: 09.07.2013)

2013 war in Bezug auf die Oscar-Verleihung kein erfolgreiches Jahr für die Weinstein Brüder. Die Filme „Django Unchained“ (Quentin Tarantino, 2012) und „Silver Linings Playbook“ (David O. Russell, 2012) brachten der Firma insgesamt nur drei Oscars.

The Weinstein Company hat außerdem sieben Unterabteilungen und ein Tochterunternehmen. Die Unterabteilungen sind: Dimension Films (Genrefilme, wie Horror/Thriller), Dimension Extreme (Genre DVD Label, hauptsächlich unzensierte Horrorfilme), Ovation TV (kunst-fokussierter Kabelkanal), Dragon Dynasty (Distributionsfirma für Ost-Asiatische Filme), Third Rail Releasing (Distributionsfirma für den Home-Video-Markt) und RADiUs-TWC (Multi-Plattform Distribution). Starz Distribution ist zu 25% die Tochterfirma der Weinsteins.¹⁴⁹

Bis zum heutigen Tag kann die Firma 282 Kinospielefilme, 11 TV-Serien, 22 Dokumentarfilm und etliche TV- und Kurzfilme ihr eigen nennen. Die Brüder haben insgesamt 68 Oscar-Nominierungen und 18 Gewinne erhalten. Ihr größter Erfolg bisher war der Film „Django Unchained“ von Quentin Tarantino, mit rund 163 Millionen Dollar Einspielergebnissen in den USA. Kurz danach kommt „The King’s Speech“ von Tom Hopper, mit rund 139 Millionen Dollar.¹⁵⁰ Wie man sehen kann konnten die Brüder bisher allerdings nicht an die Erfolge aus den Jahren bei Miramax anknüpfen. „Chicago“ ist und bleibt, mit knapp 170 Millionen Dollar Einspielergebnissen in den USA, der erfolgreichste Film, den die Brüder bisher produziert und vermarktet haben.¹⁵¹

¹⁴⁹ Vgl.: <http://pro.imdb.com/company/co0150452/> (Zugriff: 09.07.2013)

¹⁵⁰ Vgl.: <http://pro.imdb.com/company/co0150452/> (Zugriff: 09.07.2013)

¹⁵¹ Vgl.: <http://pro.imdb.com/company/co0150452/> (Zugriff: 09.07.2013)

3.5 Der Einfluss der Weinsteins auf die Szene

Die Weinstein Brüder, insbesondere Harvey Weinstein, haben mit ihren immer neuen und aggressiven Herangehensweisen die Akquisition, Distribution und Produktion von Independent Filmen grundlegend, sowohl positiv und als auch negativ, verändert.

Mit den 2 Millionen Dollar, welche die Brüder 1989 für die Kinoauswertung des Films „sex, lies, and videotape“ ausgegeben hatten, waren sie die ersten im Filmgeschäft, die solch einen hohen Betrag für einen Indie bezahlt hatten. Damit hatte Miramax natürlich alle anderen Interessenten übertrumpft und legte die Messlatte sehr hoch. Des Weiteren arbeiteten sie mit einer eher ungewöhnlichen Marketingstrategie. Anstatt, wie üblich, lediglich Zeitungsannoncen zu schalten, arbeiteten sie bei diesem Film zusätzlich mit Fernsehwerbung. Sie ließen Filmplakate herstellen, auf denen zum einen die Auszeichnungen, die der Film gewonnen hatte zu sehen waren und zum anderen Pärchen, die sich umarmten und küssten. So sprachen sie auf der einen Seite das Publikum an, welches sich für „art-house“ Filme interessierte und auf der anderen Seite die jungen Erwachsenen, die gerne leichte romantische Filme sahen. Noch dazu waren Kommentare über den Film auf dem Plakat zu lesen: „One of the best of 1989“.



Abbildung 5: Filmplakat "sex, lies, and videotape"¹⁵²

¹⁵² http://www.impawards.com/1989/sex_lies_and_videotape_ver1.html (Zugriff: 10.07.2013)

Der Erfolg gab ihnen Recht und hatte noch dazu einen enormen Einfluss auf die Filmwelt. Es bildeten sich im darauf folgenden Jahr viele kleine Distributionsfirmen, die auf den nächsten low-budget Film hofften, der ihnen genauso viel Erfolg wie „sex, lies and videotape“ bringen könnte.

„sex, lies, and videotape - das war wie das erste Mal als man Sex hatte. Seitdem hat jeder versucht, diesen Moment noch einmal heraufzubeschwören, doch das erwies sich als unmöglich.“¹⁵³

So gaben die Weinsteins den Anstoß zu einer sehr aktiven Zeit in den 90er Jahren mit vielen Distributoren, die um den nächsten Indie-Hit kämpften. Nicht nur Distributoren waren an den low-budget Filmen interessiert, auch die Fernsehsender und DVD-Verleiher hatten erkannt, wie lukrativ die Indies sein können und begannen in diese zu investieren. So verkauften die unabhängigen Filmemacher die Video und Fernsehrechte an ihrem Film vorab und sicherten sich so die Finanzierung. Sie konnten dadurch ohne großen Einfluss von Außerhalb arbeiten und das Projekt nach der Fertigstellung bei einem der Festivals einreichen, um einen Distributor zu finden, der den Film ins Kino bringen würde. Dies brachte ein Problem mit sich; viele Distributoren waren nicht bereit einen Film zu kaufen, dessen Video oder TV Rechte schon verkauft waren. Trotz allem wurde diese Form der Finanzierung sehr populär, wenn man nicht von den Majors oder den Major-Independent finanziert werden wollte bzw. konnte. Eine neue Art der Finanzierung war entstanden.¹⁵⁴

Noch dazu ermutigten die Filme eine große Anzahl an neuen Filmemachern ihren Film zu drehen.

[...] the film almost literally ushered in a new era of the video-educated filmmaker. Compared to the elite group of filmschool-educated 'movie-brats' of the 1970s, Soderbergh, and those who followed, would be self-taught and home-schooled. The video cassette would unlock a vast library of celluloid riches, affording this generation and unprecedented opportunity to study world cinema from the comfort of their armchairs. The video camera would likewise encourage more than just the privileged few to dream of becoming directors.¹⁵⁵

¹⁵³ Peter Biskind 2005, Seite 155

¹⁵⁴ Vgl.: Yannis Tzioumakis 2006, Seiten 257–259

¹⁵⁵ James Mottram 2006, Seite 5

Causing both budding filmmakers and Hollywood suits to recalculate the potential price and profit of a low-budget film, sex, lies, and videotape did not just make a commercial impact on the industry. Its artistry made an immediate impression too, spearheading a series of films that came to define what people understand by the term 'American Indie'.¹⁵⁶

Nachdem Disney Miramax aufgekauft hatte und Harvey auf Grund dessen über große Summen von Geld verfügen konnte, war er auf den Festivals meist der Höchstbietende. Die anderen Unternehmen mussten eine Lösung finden, um dagegen anzukommen und so etablierte sich eine neue Form der Akquise. Die Filme wurden nun schon im Skriptstadium gekauft, was unüblich für den Independent Sektor war. So hatten bisher nur die Majors gearbeitet. Diese Form der Akquise hat sich bis heute gehalten, wobei auch heute noch Filme auf den Festivals gezeigt werden, um Distributionsdeals zu schließen. Die Weinsteins schlossen mit ihrem Distributionsarm RADIUS fünf Deals auf dem Sundance Festival 2013 ab.

The company snapped up the winner of the U.S. Documentary directing award, Cutie and the Boxer, the Robert Reich economic doc Inequality for All, the lesbian-prostitute drama Concussion, and the rock doc 20 Feet for Stardom. The pick-up you'll hear the most about is Lovelace, for which the Weinsteins are planning a fall release, and doubtlessly aiming to push star Amanda Seyfried into next year's Oscar race.¹⁵⁷

Durch diese neue Form der Akquise wurden die Distributoren Mitte der 90er vorsichtiger und setzten mehr auf konservativere Themen. Filmskripte mit kritischen Inhalten wurden nur dann akquiriert, wenn eine Starbesetzung für den Film vorgesehen war, denn nur dann konnte man sich einen Erfolg vorstellen. Daraufhin fingen die Indies an ihre Filme mit Stars zu besetzen, um die Finanzierung ihres Films zu sichern. Eine Taktik, die durch die aggressive Akquisition der Weinstein Brüder entstanden ist.

„[...] People's expectations for that kind of movie have really shifted. When they go to see a so-called independent film they want to see Shakespeare in Love, they don't want to see something that is really challenging, that's in black and white, where the sound is difficult to make out.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ James Mottram 2006, Seite 17

¹⁵⁷ <http://www.esquire.com/blogs/culture/sundance-2013-lessons-15031591> (Zugriff: 11.07.2013)

¹⁵⁸ Peter Biskind 2004, Seite 165

1994 ist aus einem weiteren Grund als Wendepunkt im Independent Film zu sehen. Normalerweise wurden die Distributionsdeals erst nach dem Sundance Festival geschlossen, doch dieses Jahr kauften die Weinsteins schon während des Festivals den Film „Clerks“ (Kevin Smith, 1994) und leiteten einen enormen Konkurrenzkampf unter den Distributoren ein. In den Jahren darauf waren es meiste die Inhaber der Unternehmen, die vor Ort waren, um dort eine sofortige Kaufentscheidung treffen zu können.¹⁵⁹

Nachdem die Weinsteins im selben Jahr die 100-Millionen-Dollar-Grenze mit „Pulp Fiction“ überschritten hatten, wurden nun auch die Majors auf Miramax aufmerksam. Die Folge war die Bildung etlicher Indie Divisions seitens der Studios (siehe Tabelle S. 34-35), die es sich zur Aufgabe machten den gleichen Erfolg wie Miramax zu erzielen. Dies gelang allerdings erst im neuen Jahrtausend. Fox Searchlight spielte mit dem Film „Juno“ (Jason Reitman, 2007) knapp 143,5 Millionen Dollar ein.¹⁶⁰

Obwohl alle Studios ihr Indie-Ableger zum »neuen Miramax« machen wollten,[...] es gelang ihnen nicht, schlicht aus dem Grund, weil ein Unternehmen wie Miramax einen bestimmten Charakter erfordert, Rücksichtslosigkeit, den Willen, drastisch die Schere anzusetzen, Filme auf Eis zu legen, sie zu »begraben«, wie Harvey es des Öfteren formuliert hat. Die Praktiken der Weinsteins stellten einen Gegenentwurf zum historischen Selbstverständnis unabhängiger Produktionsfirmen dar, und die meisten ehemaligen Miramax-Angestellten brachten nicht die Killermentalität auf, in diesem Stil fortzufahren.¹⁶¹

Durch den enormen Erfolg, den „Pulp Fiction“ gehabt hatte, veränderte sich auch der Preis der Schauspieler. Miramax hatte bewiesen, dass man mit Indies auch enorme Umsätze erzielen konnte und die Schauspieler sahen keinen Grund mehr, lediglich für ihre Tarifgage zu arbeiten. Dies hatte Folgen für die gesamte Indie Branche; die Produktion wurde immer teurer, da man nun die Stars nur noch für ihre völlig überbezahlten Gagen für sich gewinnen konnte.

1996 stellten die Weinsteins dann einen weiteren Rekord auf. Sie zahlten für den Film „Sling Blade“ (Billy Bob Thornton, 1996) 10 Millionen Dollar und zahlten somit das erste Mal in der Geschichte so viel Geld für einen Independent Film. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten sich die Agenten nicht wirklich viel Mühe in Sachen Vermarktung von Indepen-

¹⁵⁹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 263–280

¹⁶⁰ <http://pro.imdb.com/title/tt0467406/> (Zugriff: 11.07.2013)

¹⁶¹ Peter Biskind 2005, Seite 757

dent Filmen gemacht, doch plötzlich erkannten sie, welch ein Potential in diesen Filmen stecke.

„Sling Blade hat definitiv die Wahrnehmung des Rechtegeschäfts verändert. Zudem brachte es die Studios dazu, diese Filme zu beachten und nicht nur ein Drehbuch zu lesen und sagen: ‚ja, nein, vielleicht‘.“¹⁶²

Nachdem „The English Patient“ 1997 einen solch enormen Erfolg hatte, veränderte Harvey seine Strategie. Er legte sein Augenmerk vermehrt auf Filme, die nicht so außergewöhnlich wie „Pulp Fiction“ waren. Wieder einmal machte Miramax es vor und alle zogen nach. Der neue Trend war, zwischen 30 und 40 Millionen Dollar für die Produktion eines Kunstfilms zu bezahlen, diesen seiner Ecken und Kanten zu berauben und dann weitere 20-30 Millionen Dollar für die PR auszugeben.¹⁶³

Die Weinsteins revolutionierten nicht nur die Verleiherstrukturen, sondern stifteten darüber hinaus eine Ehe zwischen Indie und Mainstream, aus der eine neue Art von Filmen hervorging, die mehr als eine Kreuzung beider Segmente war; hier wurden gleichsam Erbinformationen mit dem kommerziellen Film ausgetauscht. Die Filme waren ein Amalgam von Unterschieden und Übereinstimmungen, Originalität und Kommerz, individuellem Stil und Genre, sie kamen wie Hollywood-Kino daher, wahrten dabei jedoch stets den Indie-Spirit [...]. Unabhängige Filmemacher begannen sich kommerzielle Idiome zu bedienen, und zunehmend fanden sich Stars bereit, ihre Projekte zu unterstützen - jedoch nicht mehr, weil sie einen Karriere-Lifting benötigten wie John Travolta und Bruce Willis zu Zeiten von Pulp Fiction, sondern weil Miramax, wie Ethan Hawke es ausdrückt, Indie-Filme »sexy« gemacht hat.¹⁶⁴

Rückblickend gesehen haben die Weinsteins in ihrer Zeit bei Miramax dem Independent Film eine echte Chance gegeben und Filme wie „sex, lies, and videotape“ feierten durch die Brüder Erfolge, die sie sonst vielleicht nicht gefeiert hätten.

„Perhaps. Had the Weinsteins never existed other might have been invented to fill their shoes, but on the other hand, perhaps not, and the 1990s might have been more like the 1980s, with art films still prisoners of the art houses.“¹⁶⁵

¹⁶² Peter Biskind 2005, Seite 389

¹⁶³ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 601–603

¹⁶⁴ Peter Biskind 2005, Seite 747

¹⁶⁵ Peter Biskind 2004, Seite 25

“I don’ think Miramax has had a bad influence. A lot of movies reached larger numbers of people than they would have because they were very aggressive marketing them.”¹⁶⁶

Natürlich veränderten sie den Markt auch zum Negativen und waren eine der treibenden Kräfte, die den Indie zu einem, in die Majors eingegliederten, Filmgenre gemacht haben. Jedoch ist der Independent Film heute so populär, wie zu „Pulp Fiction“-Zeiten und die Einreichungen bei den Filmfestivals steigen von Jahr zu Jahr.

¹⁶⁶ Peter Biskind 2004, Seite 470

4 Pulp Fiction – Eine Analyse

Im Folgenden werde ich den Film „Pulp Fiction“ von Quentin Tarantino auf seine ästhetischen und sozialkritischen Merkmale analysieren. Hierbei werde ich mich lediglich auf die, in der Definition erwähnten Merkmale, beschränken, da eine ausführliche Filmanalyse den Rahmen dieser Arbeit übersteigen würde. Des Weiteren werde ich einen Zusammenhang zu dem Independent Film und die Wichtigkeit des Films für die Geschichte des Indies herausarbeiten.

4.1 Filmanalyse

4.1.1 Inhaltsangabe

Da der Film aus drei Handlungssträngen besteht, die miteinander verflochten sind und in nicht-chronologischer Reihenfolge erzählt werden, habe ich mich in der folgenden Inhaltsangabe bewusst dazu entschieden, jeweils eine Inhaltsangabe zu jedem der Handlungsstränge zu geben.

Der Film „Pulp Fiction“ wurde von Quentin Tarantino und Roger Avary geschrieben und von Tarantino verfilmt, wurde 1994 veröffentlicht, spielt im Großraum Los Angeles und erzählt drei in- und miteinander verknüpfte Geschichten aus dem Umfeld des Gangsterbosses Marsellus Wallace.

„Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife“

Der Gangsterboss Marsellus Wallace (Ving Rhames) beauftragt Vincent Vega (John Travolta), einen seiner Auftragskiller, mit seiner Frau Mia auszugehen, während er geschäftlich in Florida weilt. Vor dem Rendezvous besorgt sich Vincent bei seinem Dealer Lance (Eric Stoltz) Heroin. Mit Mia verbringt er den Abend bei Jack Rabbit Slim's, einem 50er Jahre Diner. Wieder zu Hause findet Mia, während Vincents Abwesenheit, das Päckchen Heroin, hält es fälschlicherweise für Kokain und schnupft es. In diesem Zusammenhang ist aufzuklären, dass Heroin für gewöhnlich in Ballons aufbewahrt/ausgegeben wird und Kokain in Tütchen. Da Lance keine Ballons mehr hatte, bot er Vincent Vega ein Tütchen für das Heroin an, was überhaupt zu dieser Verwechslung Mias führte. Daraufhin verliert sie das Bewusstsein. Vincent eilt ihr zu Hilfe und fährt mit Mia zu Lance, wo es im letzten Moment gelingt sie durch eine Adrenalinspritze ins Herz zu retten. Auf dem Heimweg beschließen Mia und Vincent, Marsellus nichts von diesem Vorfall zu erzählen.

„The Golden Watch“

Der Gangsterboss Marsellus Wallace bietet dem Preisboxer Butch Coolidge (Bruce Willis) eine große Summe Geld an, damit dieser sich im nächsten Kampf in der fünften Runde niederschlagen lässt. Butch hält sich nicht an die Abmachung, denn er hat eigene Wettpläne und schlägt seinen Gegner zu Tode. Er flüchtet in ein Motel, wo ihn bereits seine Freundin Fabienne (Maria de Medeiros) erwartet. Nach diesem erfolgreichen Coup wollen sich die beiden vorerst nach Kentucky absetzen. Fabienne hat jedoch vergessen, Butchs goldene Uhr einzupacken, als sie am Nachmittag die Sachen von Butch aus seiner Wohnung abgeholt hatte. Die Uhr bedeutet ihm sehr viel, da sie schon lange im Besitz der Familie ist und speziell ihm vererbt wurde. Daher beschließt er, zurück in seine Wohnung zu fahren, um sie zu holen. Vincent wartet in der Wohnung bereits auf Butch um ihn zu erschießen, da er seine Abmachung mit Marsellus nicht eingehalten hat. Als Butch seine Wohnung betritt, ist Vincent gerade auf der Toilette. Butch entdeckt die Maschinenpistole, die Vincent auf dem Küchentisch hat liegen gelassen hatte, und erschießt ihn als er aus dem Badezimmer kommt.

Auf dem Weg zurück ins Motel muss Butch an einer roten Ampel halten und erkennt Marsellus, der gerade die Straße überquert. Butch rammt ihn mit seinem Auto und gerät so in eine Kollision mit einem anderen Auto und muss zu Fuß vor Marsellus flüchten. Auf der Flucht überwältigt er Marsellus im Laden eines Pfandleihers, wird selbst von dem Ladenbesitzer Maynard (Duane Whitaker) niedergeschlagen und findet sich geknebelt und gefesselt an der Seite von Marsellus, zwei perversen Sodomasochisten ausgeliefert. Während Marsellus vergewaltigt wird, gelingt es Butch, sich zu befreien. Doch anstatt zu fliehen, beschließt er, Marsellus von seinen Peinigern zu erlösen. Mit einem Samurai Schwert tötet er Maynard. Marsellus erschießt den zweiten Mann, - Zed (Peter Greene), einen Polizisten. Als Dank vergibt Marsellus Butch, wegen des gewonnen Kampfes und verspricht ihm, ihn in Ruhe zu lassen, solange niemand von den Vorkommnissen erführe und Butch Los Angeles für immer verlassen würde. Butch stimmt zu und verlässt mit Fabienne die Stadt.

„The Bonnie Situation“

Der Gangsterboss Marsellus Wallace hat seine Auftragskiller Vincent Vega und Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) beauftragt, einen Aktenkoffer zurückzubringen, der ihm von einer Bande Kleinganoven gestohlen wurde. In einer Wohnung überraschen sie Brett (Frank Whaley) und zwei weitere Jugendlichen, die den Koffer gestohlen haben und erschießen sie. Wie durch ein Wunder verfehlen alle Kugeln, welche einer der Jugendlichen auf Jules und Vincent aus nächster Nähe abfeuert, ihr Ziel. Zusammen mit Marvin, dem Spitzel der sich auch in der Wohnung aufgehalten hatte, machen sich Jules und Vincent auf den Weg zu Marsellus. Im Auto löst sich ein Schuss aus Vin-

cents Revolver und trifft Marvin in den Kopf. Gezwungen, ihr, mit Blut verschmiertes, Auto von der Straße zu entfernen, fahren Vincent und Jules zu dessen Freund Jimmie (Quentin Tarantino), und bitten von dort Marcellus um Hilfe. Dieser schickt ihnen Winston Wolf (Harvey Keitel), einen Spezialisten für derartige Fälle. Wolf organisiert die Entsorgung von Leiche und Auto bei einem seiner Kontaktmänner, der den Monster Joe's Abschleppdienst betreibt. Nach getaner Arbeit beschließen Jules und Vincent vorerst etwas zu essen. Im Restaurant geraten sie in einen Überfall. Hier ist zu erwähnen, dass das Gangsterpaar, Honey Bunny und Pumpkin, schon zu Beginn des Films zu sehen ist. Die Anfangsszene des Films zeigt beide in einem Gespräch über Raubüberfälle. In dieser Unterhaltung beschließen beide das Restaurant auszurauben. In der Schlusszene des Films überwältigt Jules das Gangsterpaar, nimmt sich den Aktenkoffer und seinen Geldbeutel zurück und lässt die beiden mit der Beute fliehen. Jules nimmt das erlebte Wunder, die verfehlten Schüsse im Apartment, zum Anlass, sein Leben zu ändern und gibt seinen Job als Auftragskiller auf.

4.1.2 Figurenanalyse

Hauptfiguren

Vincent Vega, gespielt von John Travolta, ist als einzige Figur in allen drei Handlungssträngen zu sehen und tritt insgesamt in den meisten Szenen des Films auf. Somit ist er ganz klar zu den Hauptfiguren zu zählen. Er ist ein Auftragskiller, der für den Gangsterboss Marsellus Wallace arbeitet. Die letzten drei Jahre hat er in Amsterdam verbracht und ist erst kürzlich wieder nach Los Angeles zurückgekehrt und arbeitet jetzt mit seinem neuen Partner Jules Winnfield zusammen. Vincent hat drei Aufgaben im Film; er soll Marsellus' Aktenkoffer zurückholen, da dieser gestohlen wurde, er soll Mia unterhalten, während Marsellus geschäftlich unterwegs ist und er soll dem Boxer Butch auflauern und ihn erschießen. Vincent Vega stellt außerdem eine Verbindung zu Tarantinos erstem Film „Reservoir Dogs“ her, da er der Bruder von Vic Vega (Michael Madsen) oder auch Mr. Blonde ist.

Die Figur des Vincent Vega gehört zu denen, die sich im Laufe des Films nicht weiterentwickeln. Vincent ist von Beginn an ein skrupelloser Killer, dem die Loyalität zu seinem Boss das Wichtigste ist. Er glaubt nicht an das Übernatürliche oder an Wunder, sondern stattdessen an Logik und Fakten.

Dies wird in einer Szene deutlich, in der Vincent und Jules in Bretts Apartment sind, um Marsellus' gestohlenen Koffer zurückzuholen. Als einer der Jugendlichen in dem Apartment auf Vincent und Jules schießt und keine einzige der Kugeln sie trifft, ist sich Jules sicher, dass dies göttliche Intervention war.

„That was...divine intervention.“¹⁶⁷

Vincent hingegen glaubt nicht an Wunder, sondern ist sich sicher, dass dies nur ein glücklicher Zufall war und argumentiert damit, dass er mal eine Dokumentation gesehen habe, in der genau das Gleiche passiert sei.

„Ever seen that show "COPS?" I was watchin' it once and this cop was on it who was talkin' about this time he got into this gun fight with a guy in a hallway. He

¹⁶⁷ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

unloads on this guy and he doesn't hit anything. And these guys were in a hallway. It's a freak, but it happens.'¹⁶⁸

Somit argumentiert Vincent logisch und Jules intuitiv. Daher kommen auch die unterschiedlichen Auffassungen über den Tod Vincents'. Man könnte sagen, dass er starb, weil Marsellus ihn alleine im Apartment gelassen hat oder weil er seine Maschinenpistole auf der Küchenablage vergessen hat, oder weil er das Wunder ignoriert hat.

Des Weiteren können Vincents Gänge zur Toilette symbolisch zu sehen sein. Immer wenn er sich in einem Badezimmer aufhält geschieht etwas Verheerendes; Mia verabreicht sich eine Überdosis Heroin, Vincent wird beim Verlassen des Bads erschossen und der Überfall im Hawthorne Restaurant in der Schlusszene.

Während diesen Badezimmerbesuchen liest Vincent das Buch „Modesty Blaise“ von Peter O'Donnell. Ironischerweise geht es in diesem Buch um eine Frau, die die Chefin einer kriminellen Untergrundorganisation war, ihr Handwerk jedoch nieder gelegt hat und nun auf der Seite der „Guten“ arbeitet. Trotzdem kann Vincent den Wandel seines Partners Jules einfach nicht verstehen. Er steckt im System fest, was letztendlich zu seinem Tod durch einen Machtkampf in selbigem führt.

Jules Winnfield, gespielt von Samuel L. Jackson, tritt in zwei der drei Handlungssträngen auf, gehört aber trotzdem zu den drei Hauptfiguren des Films. Er ist der Partner von Vincent Vega und ist somit ebenfalls ein Auftragskiller, der unter dem Gangsterboss Marsellus Wallace arbeitet. Seine Aufgabe ist es, mit Vincent zusammen den Aktenkoffer zurückzuholen und die Diebe zu rächen.

Er durchläuft im Verlauf des Films eine bemerkenswerte Verwandlung. Er bricht aus dem, von Marsellus Wallace, vorgegebenen Wertesystem aus. Den Anstoß dazu gibt ihm die von ihm als göttliche Intervention empfundene Tatsache, dass alle Kugeln, die von dem Jugendlichen auf ihn und Vincent abgefeuert wurden, ihr Ziel verfehlt haben. Im Gespräch beim Frühstück und der anschließenden Auseinandersetzung mit Pumpkin und Honey Bunny wird klar, welche Erkenntnis er gemacht hat. Es wird ihm klar, dass es gleichgültig ist, ob es nun ein Wunder war oder nicht:

„Whether or not what we experienced was an according-to-Hoyle miracle is insignificant. What is significant is I felt God's touch, God got involved.'¹⁶⁹

¹⁶⁸ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

Was er meint, ist dass einzig die Tatsache zählt, dass ihn der Vorfall zum Nachdenken über sein „Bibelzitat“ gebracht hat.

'Ezekiel 25:17. "The path of the righteous man is beset on all sides by the inequities of the selfish and the tyranny of evil men. Blessed is he who, in the name of charity and good will, shepherds the weak through the valley of darkness, for he is truly his brother's keeper and the finder of lost children. And I will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison and destroy my brothers. And you will know my name is the Lord when I lay my vengeance upon thee.'¹⁷⁰

Früher war es für ihn einfach nur ein kaltblütiger Spruch, den er seinem Opfer vor seinem Tod vorgetragen hatte.

„I thought it was just a cold-blooded thing to say to a motherfucker 'fore you popped a cap in his ass.'¹⁷¹

Der tiefere Sinn dieses Zitats wurde ihm erst klar, nachdem er dem Tod direkt ins Gesicht gesehen hat, jedoch verschont wurde. Diese Erkenntnis schlägt sich auf sein Handeln nieder, was man in der Schlusszene sehr schön sehen kann, als er die Situation im Restaurant, auf für ihn bisher untypische Weise, klärt.

„Now this is the situation. Normally both of your asses would be dead as fuckin' fried chicken. But you happened to pull this shit while I'm in a transitional period. I don't wanna kill ya, I want to help ya.'¹⁷²

Da das Erlebte ihn aber so bewegt hat, erkennt er, welche Rolle er bisher in seinem Leben eingenommen hat und welche er zukünftig einnehmen möchte. Er erläutert seine Erkenntnis, indem er das Bibelzitat auf drei unterschiedliche Arten deutet:

„Now I'm thinkin', it could mean you're the evil man. And I'm the righteous man. And Mr. 9mm here, he's the shepherd protecting my righteous ass in the valley of darkness. Or it could be you're the righteous man and I'm the shepherd and it's the world that's evil and selfish. I'd like that. But that shit ain't the truth. The truth

¹⁶⁹ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁷⁰ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁷¹ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁷² Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

is you're the weak. And I'm the tyranny of evil men. But I'm tryin'. I'm tryin' real hard to be a shepherd.¹⁷³

In dieser Analyse gibt er zuerst sein anfängliches Weltbild wieder. Hier ist Jules der rechtschaffende Mann, der seinen Willen vollstreckt. Pumpkin der böse Mann, der ihn daran hindern möchte gut zu sein und Jules' Waffe der Beschützer, der ihn vor allen beschützt, die ihn daran hindern wollen, seinen Willen durchzusetzen. Danach stellt er eine weitere These auf, die besagt, dass die Welt „das Böse“, Pumpkin der Gute und er selbst der Beschützer ist. So würde er seine bisherigen Taten durch die „böse Welt“ rechtfertigen und Pumpkin davor beschützen, indem er ihm die 1500 Dollar aus seiner Brieftasche überlässt und ihn davonziehen lässt.

Zum Schluss begreift er dann die Wahrheit; Pumpkin ist der Schwache und Jules ist die Tyrannei der bösen Männer. Er erkennt also, dass er durch seine skrupellosen Taten in der Hackordnung weiter oben zu positionieren ist als Pumpkin, und diesen ohne weiteres dominieren und aus dem Weg räumen könnte. Er hat jedoch einen anderen Weg gewählt und möchte die Rolle des Beschützers einnehmen. Er gesteht sich ein, dass er es lediglich versuchen kann sich zu bessern, seine Taten aber moralisch ungerechtfertigt waren und er schuldig ist.

Der Schritt, Pumpkin 1500 Dollar zu geben, ist letztlich der endgültige Ausbruch aus dem System. Würde er das Geld behalten, nähme er die Rolle des Stärkeren ein, so ist er einfach nur „Jules“.

„I'll just be Jules, Vincent – no more, no less.“¹⁷⁴

Am Ende des Films bzw. des Handlungsstranges „The Bonnie Situation“ steigt Jules also aus dem Gangsterbusiness aus und strebt ein besseres Leben an.

Butch Coolidge, gespielt von Bruce Willis, ist ein preisgekrönter Boxer, der in die Jahre gekommen ist und bei seinem letzten Kampf die Chance sieht, ein letztes Mal richtig viel Geld zu verdienen. Er lässt sich auf einen Deal mit dem Gangsterboss Marsellus Wallace ein, indem er zustimmt, bei seinem nächsten Kampf in der fünften Runde K.O. zu gehen.

¹⁷³ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁷⁴ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

Seine Figur tritt lediglich in einer der drei Handlungsstränge auf, jedoch zählt auch er zu den Hauptfiguren, da er den Mittelpunkt von „The Golden Watch“ darstellt. Er gehört ebenfalls zu den Figuren in „Pulp Fiction“, die eine Verwandlung durchlaufen.

Anfänglich will Butch weiter nach oben in der Hackordnung, was sich dadurch äußert, dass er entgegen seiner Abmachung seinen Gegner todschlägt, anstatt selbst in der fünften Rund K.O. zu gehen. Er ist, wie Vincent und Jules, durch und durch gewissenlos und zeigt keine Reue seine Abmachung mit Marsellus gebrochen zu haben. Dies zeigt sich ebenfalls in der Szene, als er Vincent niederschießt. Hier kommt jedoch eine weitere Komponente dazu, nämlich der Selbstschutz. Er muss Vincent erschießen, da dieser ihn sonst erschießen würde. Genauso muss er Marsellus anfahren, da dieser sonst ebenfalls auf ihn schießen würde. Da Marsellus aber nicht stirbt und er mit Butch zusammen von zwei perversen Sodomasochisten festgehalten wird, verändert sich die Situation. Butch kann sich befreien und anstatt zu flüchten und sich selbst in Sicherheit zu bringen, entscheidet Butch sich dafür, Marsellus zu retten. Das ist der Moment in dem er aus dem System ausbricht. Marsellus wäre nicht lebend aus dem Keller entkommen und Butch wäre frei gewesen. Seine Entscheidung gegen die Flucht ist also vollkommen selbstlos. Dieser Wandel könnte auf Butchs Vorfahren zurückzuführen sein. Die goldene Uhr seines Urgroßvaters spielt eine übermächtige Rolle in seinem Leben und somit gleichzeitig auch seine Vorfahren. Die waren jedoch alle stolze Soldaten und keine Verbrecher. Er entscheidet sich für eine Waffe, die eines Kriegers würdig ist und rettet seinen Feind.

Nebenfiguren

Marsellus Wallace, gespielt von Ving Rhames, ist der Gangsterboss, der alle drei Handlungsstränge miteinander verbindet. Er ist als Nebenfigur zu sehen, da er nicht präsent genug ist, um eine Hauptfigur zu sein, könnte aber unter Umständen auch als Protagonist zu sehen sein:

„In der Regel ist der Protagonist das Wahrnehmungszentrum im Film, die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält.“¹⁷⁵

Er gibt das Wertesystem vor, nachdem sich alle richten, bis Jules und Butch aus diesem System ausbrechen. Er repräsentiert die Übermacht im Film und gibt vor, was von Wert ist und was nicht.

¹⁷⁵ Werner Faulstich, 2002, Seite 95

So bekommen Dinge für die anderen Figuren einen Wert, wenn Marsellus Wallace sie für wertvoll erklärt. Was er verlangt, wird erledigt, egal welche Folgen es haben könnte.

Ein sehr gutes Beispiel ist hier der „geheimnisvolle“ Aktenkoffer, den Jules und Vincent für Marsellus zurückholen sollen. Er ist geheimnisvoll, weil der Zuschauer eigentlich nie weiß, was darin ist, aber wir sehen die Reaktionen der Menschen auf seinen offensichtlich wertvollen Inhalt. So stellt sich unweigerlich die Frage: Was ist in dem Koffer? Allerdings ist dies eine Fangfrage. Die Antwort ist eigentlich: es spielt keine Rolle. Es macht keinen Unterschied, was in der Aktentasche ist. Alles was zählt ist, dass Marsellus es zurück haben will, und damit ist der Inhalt automatisch von großem Wert. Ein weiteres Beispiel ist die Reaktion Vincents auf Mias Überdosis. Verzweifelt versucht er sie zu retten, nicht weil sie ein Mitmensch mit inneren Werten ist, sondern weil sie Marsellus' Frau ist, und er (Vincent) in echten Schwierigkeiten sein wird, wenn sie stirbt. Mia hat Wert, weil Marsellus sie wertvoll gemacht hat und nicht wegen irgendwelcher inneren Merkmale oder Eigenschaften, die sie besitzt.

Seine Figur wird durch Erzählungen anderer Figuren im Film vorgestellt. Er kommt das erste Mal zur Sprache, als sich Jules und Vincent über eine Fußmassage unterhalten. In der Geschichte berichtet Jules davon, dass Tony Rocky Horror Mia Wallace eine Fußmassage gegeben haben soll und daraufhin von Marsellus' Männern vom Balkon geworfen wurde. Schon in diesem Gespräch wird klar, dass Marsellus ein gefährlicher Mann ist, wenn man sich ihm gegenüber falsch verhält. Das erste Mal zu sehen ist Marsellus in der Szene, in der er mit Butch den Deal macht. Jedoch sieht man hier nur seinen Hinterkopf und seinen Nacken, auf dem sich ein Pflaster befindet. Das erste Mal von vorne sieht man ihn erst in der Mitte des Films, als er die Straße überquert und Butch ihn anfährt.

Zum Ende des Handlungsstranges „The Golden Watch“ verändert sich allerdings das Wertesystem, welches Marsellus geschaffen hat. Er wird vom Jäger zum Gejagten und findet sich in einem Keller zweier perverser Sadomasochisten wieder und wird vergewaltigt. Butch rettet ihn und in Folge dessen bricht Marsellus Weltbild zusammen. Obwohl er nach dem Versprechen der Verschwiegenheit seinen alten Platz im System wieder einnehmen könnte, und für die Verhältnisse des Films noch relativ glimpflich davongekommen wäre, sagt er:

“Naw man. I'm pretty fuckin' far from okay!”¹⁷⁶

¹⁷⁶ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

Was signalisiert, dass es nie wieder so sein wird wie früher, denn einer seiner Feinde, hat ihn in (s)einem schwachen Moment gerettet.

Mia Wallace, gespielt von Uma Thurman, ist die Frau von Gangsterboss Marsellus Wallace. Sie hat schwarze Haare, trägt roten Lippenstift und ist in der Regel dunkelgekleidet.

„Pulp Fiction“ fokussiert sich mehr auf die männlichen Charaktere und ihre Verbrechen aber es gibt ein paar relativ prominente weibliche Charaktere. Mia Wallace ist bei weitem die Wichtigste.

Sie ist der dominierende weibliche Charakter in dem Film, und wird als eine schöne, kraftvolle, intelligente und verführerische Frau porträtiert. Das Plakat des Films unterstützt dies; ihr Charakter wird auf einem Bett dargestellt. Sie schaut verführerisch in die Kamera, raucht eine Zigarette und vor ihr liegt eine Pistole auf einem Comic namens „Pulp Fiction“. Das ganze Bild strahlt Selbstbewusstsein und Macht aus, was darauf schließen lässt, dass Mia eine nicht unerhebliche Rolle in „Pulp Fiction“ spielt.

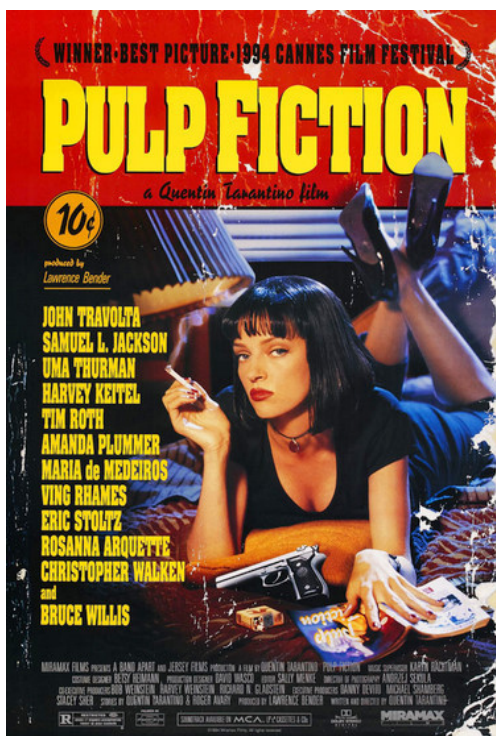


Abbildung 6: Film Poster "Pulp Fiction"¹⁷⁷

¹⁷⁷ http://www.moviepostercollectors.com/MPC_Authentication_Pulp_Fiction.html (Zugriff: 27.07.2013)

Mia wird, wie auch ihr Mann Marsellus, durch eine andere Figur im Film vorgestellt und kommt das erste Mal zu Sprache, als Jules und Vincent auf dem Weg zu Bretts Apartment sind. Das erste Mal zu sehen ist sie, als Vincent Mia abholt, um sie auszuführen.

Als Vincent Mia abholt, ist er offensichtlich nervös. Dies ist zum einen auf ihren Status als Marsellus Wallaces Frau zurückzuführen, aber zum anderen auch darauf, dass sie eine ganz eigene Rolle im Zusammenspiel mit Vincent einnimmt. Sie spielt mit ihm, als er das Haus betritt, indem sie mit ihm über das Intercom des Hauses spricht und ihn dabei beobachtet. Während des Abendessens hat Mia die Kontrolle über die Szene. Sie ist die weitaus wichtigere Figur und Vincent ist ihr unterwürfig und tut alles was sie von ihm verlangt, da Marsellus es ihm so aufgetragen hat.

Mia ist die einzige einflussreiche weibliche Figur in dem Film. Dies hält jedoch nicht den ganzen Film an. Am Ende von „Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife“ begeht sie den Fehler und verwechselt Heroin mit Kokain und verabreicht sich eine Überdosis und wird zur hilflosen Frau, die von Vincent vor dem Tod gerettet werden muss. Nach dieser Szene taucht ihre Figur nur noch am Rande, als die Frau von Marsellus, auf und spielt keine zentrale Rolle mehr.

Honey Bunny oder auch Yolanda, gespielt von Amanda Plummer, ist die Freundin von Pumpkin und ist der weibliche Teil des Gangsterehepaares, die in der Anfangs- und Endszene das Restaurant ausrauben. Sie gehört zu den schwachen Frauen in „Pulp Fiction“. Sie trägt neutrale Farben, wie weiß und hellbraun und benutzt kein Make-Up.

Im Gegensatz zu ihrem Mann, kann Yolanda während des Überfalls nicht die Kontrolle über sich selbst behalten. Sie ist laut, hysterisch, hat offensichtlich Angst, versucht aber trotzdem das Restaurant unter Kontrolle zu behalten. Sie sagt Dinge, die eher ein Kind, anstatt eines Erwachsenen sagen würde: „I gotta' go pee“¹⁷⁸ und „I wanna go home“¹⁷⁹. Jules behandelt sie, als ob sie ein Kind sei. Er spricht zu ihr herab und sagte ihr, dass sie sich beruhigen soll und dass er stolz auf sie sei. Yolandas Reaktionen stehen im krassen Gegensatz zu denen Mias, oder Jules oder Pumpkins. Sie ist klein, kindlich, hektisch und ängstlich, nicht ruhig wie die Männer in der Szene. Ihr Spitzname „Honey Bunny“ unterstreicht dies.

Pumpkin, gespielt von Tim Roth, ist der Freund von Honey Bunny und ist somit der zweite Räuber. Er ist der Stärkere der beiden und somit ganz klar der Anführer. Er

¹⁷⁸ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁷⁹ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

stellt außerdem eine weitere Verbindung zu Tarantinos ersten Film „Reservoir Dogs“ dar. Dort spielte er Mr. Orange.

Jules nennt ihn Ringo, was auf seinen britischen Akzent zurück zu führen ist.

„ringo (noun): American word for Brits. Derived from Ringo Starr, the famous drummer of British pop group the Beatles. Since there is nothing more British than the Beatles, Ringo has since become a common American slang word for any Brits.“¹⁸⁰

Er wird von Jules mit einer Waffe bedroht, als er diesen des Aktenkoffers berauben will. Am Ende der Szene überlässt Jules Pumpkin den Inhalt seiner Brieftasche und „kauft“ damit sein Leben.

“I'm givin' you that money so I don't hafta kill your ass.“¹⁸¹

Fabienne, gespielt von Maria de Medeiros, ist die Freundin von Butch und spielt lediglich eine Rolle, als Butch bemerkt, dass sie seine goldenen Uhr in seinem Apartment vergessen hat. Sie trägt ebenfalls eher neutrale Farben und kaum Make-Up.

Sie gehört, wie auch Yolanda, zu den schwachen Frauen im Film. Während Butch männlich und stark ist, ist Fabienne klein, schlank und kindlich. Wenn er mit ihr spricht, redet er leise und einfach, beruhigt sie, wenn sie sich Sorgen macht. Sie ist ihm ganz klar unterworfen. Dies ist deutlich zu sehen, als er bemerkt, dass sie seine Uhr vergessen hat und er wütend Gegenstände durch das Motel Zimmer wirft. Sie kauert währenddessen in einer Ecke des Raumes und erscheint vollkommen machtlos. Sie verkörpert eindeutig eine schwache, wehrlose Frau.

Jimmie Dimmick, gespielt von Quentin Tarantino, ist ein alter Freund von Jules. Als Vincent Marvin versehentlich in den Kopf schießt, fahren beide zu seinem Haus, um das Auto zu säubern und die Leiche in den Kofferraum zu schaffen. Er ist mit Bonnie verheiratet, wegen der alle unter Zeitdruck stehen, da Jimmie eine Scheidung fürchtet, sollte sie nach Hause kommen, bevor nicht alles beseitigt ist.

Dies ist die Rolle, die Quentin Tarantino selbst spielt. Es ist nicht das erste Mal, dass er in seinen Filmen selbst eine kleine Rolle hat. Angefangen hat er damit in „Reservoir Dogs“ als Mr. Brown und auch in seinem aktuellen Film „Django Unchained“ ist er zu sehen.

¹⁸⁰ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=ringo> (Zugriff: 27.07.2013)

¹⁸¹ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

Winston Wolfe, gespielt von Harvey Keitel, ist der „Retter in der Not“. Er wird lediglich „The Wolf“ genannt und wird zuerst durch Jules vorgestellt, bevor er selbst in Erscheinung tritt. Sein Ruf eilt The Wolf voraus.

“You sendin' The Wolf? Shit Negro, that's all you had to say.”¹⁸²

Wir sehen The Wolf das erste Mal auf einer Cocktailparty in einem Nebenzimmer am Telefon. Sein Gesicht ist nicht zu sehen, was genauso, wie schon bei Marsellus Wallace, eine gewisse Macht ausstrahlt. Von vorne sehen wir ihn dann, als er bei Jimmie zu Hause erscheint. Er trägt einen klassischen schwarzen Anzug und strahlt Professionalität aus. Er gibt Jules und Vincent Anweisungen, wie sie das Auto zu säubern haben und sorgt später für das Entsorgen des Fahrzeugs und der Leiche. Er stellt nach Marsellus Wallace die mächtigste Person im Film dar.

¹⁸² Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

4.1.3 Handlungsanalyse

Handlungsverlauf

Was bei der Analyse des Handlungsverlaufs auffällt ist die nicht chronologische Struktur des Films. Hierzu möchte ich zunächst die Chronologie der Geschichte der Chronologie der Erzählung gegenüber stellen.

Tabelle 3: Chronologie der Geschichte bzw. der Erzählung

Chronologie der Geschichte	Chronologie der Erzählung
A) Jules und Vincent holen den Koffer und erschießen zwei der drei Diebe	C 1) Honey Bunny und Pumpkin besprechen den Überfall
B) Vincents Waffe geht versehentlich im Auto los und trifft Marvin / Säuberung des Autos bei Jimmie durch Mr. Wolfe	A) Jules und Vincent holen den Koffer und erschießen zwei der drei Diebe
C) Jules und Vincent gehen Frühstück / Honey Bunny und Pumpkin überfallen das Diner	D) Butch und Marsellus treffen die Vereinbarung / Übergabe des Koffers an Marsellus durch Jules
D) Butch und Marsellus treffen die Vereinbarung / Übergabe des Koffers an Marsellus durch Jules	E) Vincent kauft Heroin bei Lance / Vincent und Mia sind bei Mia Zuhause / Jack Rabbit Slim's / Mias Überdosis / Adrenalinspritze
E) Vincent kauft Heroin bei Lance / Vincent und Mia bei Mia Zuhause / Jack Rabbit Slim's / Mias Überdosis / Adrenalinspritze	F) Butchs Traum von der Uhr / Der Kampf / Taxifahrt / Fabienne im Motel / Butch kehrt zurück ins Apartment und erschießt Vincent / Marsellus und Butch im Pfandleihhaus / Butch verlässt mit Fabienne die Stadt
F) Butchs Traum von der Uhr / Der Kampf / Taxifahrt / Fabienne im Motel / Butch kehrt zurück ins Apartment und erschießt Vincent / Marsellus und Butch im Pfandleihhaus / Butch verlässt mit Fabienne die Stadt	B) Vincents Waffe geht versehentlich im Auto los und trifft Marvin / Säuberung des Autos bei Jimmie durch Mr. Wolfe
	C 2) Überfall durch Honey Bunny und Pumpkin / Jules und Vincent lassen beide laufen

Hier fällt auf, dass der Film drei Geschichten erzählt. Bei näherer Analyse der einzelnen Geschichten wird klar, dass jede in sich in einer ganz klassischen 3-Akt-Struktur erzählt wird. Hier am Beispiel von „The Bonnie Situation“ dargestellt.

Tabelle 4: 3-Akt-Struktur "The Bonnie Situation"

Vincent und Jules fahren zum Apartmentkomplex. Dabei unterhalten sie sich über Europa.	Ausgangslage Routine		1. AKT EXPOSITION
Am Apartment angekommen bewaffnen sie sich.	Anstoß		
Sie gehen in den Apartmentkomplex und steigen in den Aufzug und unterhalten sich über die Fußmassage. Sie erreichen das Apartment zu früh und führen deswegen die Unterhaltung über die Fußmassage fort. Vincent erzählt Jules von dem bevorstehenden Treffen mit Mia. Jules und Vincent betreten das Appartement. Jules setzt sich mit Brett auseinander, während Vincent den Koffer findet. Jules erschießt Roger und Brett.	Konfliktaufbau		
Der 4. Jugendliche stürmt aus dem Badezimmer und schießt auf Jules und Vincent. Keine Kugel trifft, Jules glaubt an ein Wunder, Vincent meint es sei ein glücklicher Zufall. Vincent und Jules erschießen den 4. Jugendlichen.	Wendepunkt 1		
Jules und Vincent machen sich mit Marvin auf den Weg um den Aktenkoffer zu übergeben.	Die Reise beginnt	Hoffnung	2. AKT KONFRONTION
Jules beschließt, sein Leben als Berufskiller aufzugeben.	Hürde		
Aus Vincents Waffe löst sich ein Schuss. Die Kugel trifft Marvin ins Gesicht. Das ganze Auto ist voller Blut.	Mittlerer Wendepunkt	Katastrophe	
Sie müssen das Auto von der Straße bringen. Jules ruft seinen Freund Jimmie an und bittet ihn um Hilfe. Sie fahren anstatt zu Jimmie. Jules ruft von dort aus Marsellus an und erklärt ihm, dass Bonnie, Jimmies Frau, in weniger als 90 Minuten nach Hause kommt und sie dann ein Problem hätten. Er verlangt sofortige und kompetente Hilfe. Marsellus schickt The Wolf, den Problemlöser, der die Entsorgung der Leiche und des Autos organisiert.	Verschärfung		
Sie bringen das Auto und die Leiche zu Monster Joe's und The Wolf entsorgt beides dort. Vincent und Jules verabschieden sich von The Wolf und gehen anschließend frühstücken.	Wendepunkt 2		
Jules und Vincent frühstücken im Hawthorne Restaurant und unterhalten sich über Schweinefleisch und über das erlebte Wunder. Jules bekräftigt seinen Entschluss, sein Leben zu ändern. Während Vincent auf der Toilette ist, wird das Restaurant von Honey Bunny und Pumpkin überfallen. Jules unterhält sich mit Pumpkin über seinen Sinneswandel. Vincent kommt dazu und bedroht Honey Bunny mit seiner Waffe. Jules beschließt die beiden Räuber mit der Beute fliehen zu lassen.	Showdown		3. AKT AUFLÖSUNG
Jules und Vincent verlassen das Restaurant und gehen in den Strip Club um Marsellus den Koffer zurückzugeben.	Auflösung		

Verbunden werden die drei Geschichten durch den Gangsterboss Marsellus Wallace, der in jedem Leben der Figuren, direkt oder indirekt, eine Rolle spielt.

Wenn man den Film im Ganzen betrachtet, kann man jedoch nicht von einem klassischen Handlungsverlauf sprechen. Die Geschichten wurden so „auseinandergerissen“, dass der Film immer wieder an vollkommen ungewöhnlichen Stellen Showdowns und Wendepunkt aufweist.

„Pulp Fiction“ beginnt mit dem Showdown im Restaurant, als Honey Bunny und Pumpkin selbiges ausrauben. Dann folgt ein harter Schnitt zu Vincent und Jules im Auto auf dem Weg zu Bretts Apartment. Diese Szene gibt den Anstoß zu der Geschichte „The Bonnie Situation“. Dann folgt eine Titel Card welche die „Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife“- Geschichte ankündigt. Darauf folgt die Szene im Strip Club, in der Butch mit Marsellus einen Deal eingeht. Dies ist der Anstoß zu „The Golden Watch“. Als nächstes sehen wir Vincent im Haus von Lance Heroin kaufen, womit auch der Anstoß zur dritten Geschichte „Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife“ gegeben wird. Nun wird die Geschichte „Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife“ chronologisch zu Ende erzählt. Nach der Rettung von Mia und damit dem Showdown der Geschichte, folgt die Title Card zu „The Golden Watch“. Danach wird auch diese Geschichte chronologisch bis zum Ende erzählt. Nachdem Butch Marsellus gerettet hat und er mit seiner Freundin Fabienne die Stadt verlassen hat (Showdown bzw. Auflösung), folgt die letzte Title Card bzw. „The Bonnie Situation“ wird angekündigt. Danach wird auch diese letzte Geschichte, fast bis zum Ende, chronologisch erzählt. Der Film endet, wie er begonnen hat, mit dem Showdown im Restaurant. Das heißt, dass die Szene im Restaurant als Klammer für diesen Film dient. Die letzte Geschichte wird nur fast bis zum Ende erzählt, da sie eigentlich mit der Übergabe des Koffers an Marsellus enden würde, was aber auch gleichzeitig der Anstoß zu „The Golden Watch“ ist und früher im Film abgehandelt wird.

Konflikte und Konfliktlösungen

Einer der zwei Hauptkonflikte ist der Selbstfindungsprozess von Jules Winnfield. Zu Anfang des Films ist er ein skrupelloser Auftragskiller, der auf Anweisung von dem Gangsterboss Marsellus Wallace einen Aktenkoffer zurückholen soll. Als bei diesem Auftrag einer der vier Jugendlichen ein ganzes Revolvermagazin auf Jules und Vincent abfeuert und keine der Kugeln trifft, verändert dies die Einstellung von Jules grundlegend. Er ist sich sicher, dass dies göttliche Intervention war und ein Zeichen für ihn, den Beruf als Auftragskiller aufzugeben. Die Bedeutung liegt hier nicht etwa darin, ob es eine göttliche Intervention war oder nicht, sondern vielmehr darin, dass dieses Ereignis Jules dazu bringt, über sein Leben und seine Stellung im System nachzuden-

ken. Es regt ihn dazu an die Passage aus der Bibel, die er immer aufsagt, bevor er jemanden ermordet, zu überdenken.

Er beginnt zu verstehen, dass die Passage objektive Werte wiedergibt, die es in seinem Leben nicht gibt. Seine Reaktion darauf wird klar, als er Vincent in der Schlusszene mitteilt, dass er aus dem Geschäft aussteigen wird. In der darauffolgenden Auseinandersetzung mit Pumpkin wird seine Erkenntnis dann überdeutlich, als er die Passage aus der Bibel interpretiert.

‘I’ve been saying that shit for years, and if you heard it – that meant your ass. I never gave much thought to what it meant – I just thought it was some cold blooded shit to say to a motherfucker before I popped a cap in his ass. But I saw some shit this morning that made me think twice. See, now I’m thinking, maybe it means: you’re the Evil Man, and I’m the Righteous Man, and Mr. 9mm here – he’s the Shepherd protecting my righteous ass in the valley of darkness. Or it could mean: you’re the Righteous Man, and I’m the Shepherd; and it’s the world that’s evil and selfish. Now, I’d like that, but that shit ain’t the truth. The truth is: you’re the Weak and I’m the Tyranny of Evil Men. But I’m trying Ringo, I’m trying real hard to be the Shepherd.’¹⁸³

Er realisiert, dass er die ganzen Jahre das Böse war und möchte nun einen besseren Weg einschlagen und signalisiert dies, indem er mit den 1500 Dollar Ringos Leben „kauft“, um ihn nicht töten zu müssen und beide Räuber mit der Beute fliehen lässt.

Der zweite Konflikt in „Pulp Fiction“ ist die Wandlung, die Butch im Verlauf des Films durchmacht. Genau wie Jules, ist Butch zu Anfang des Films ein gewissenloser Bösewicht. Er geht einen Deal mit Marsellus ein, hält sich nicht an diesen und kassiert stattdessen selbst eine erhebliche Summe Geld durch Wetteinnahmen. Er erschießt Vincent und zeigt dabei keinerlei Reue. Erst als sich Marsellus und er im Keller des Pfandleihhauses gefesselt und geknebelt wiederfinden, er sich befreien kann und die Schreie von Marsellus hört, der im Nebenraum vergewaltigt wird, entscheidet er sich für einen anderen Weg. Anstatt Marsellus im Keller zu lassen, wo er sicherlich sterben würde und Butch in Freiheit gewesen wäre, kommt Butch Marsellus zur Hilfe. Sein Handeln ist als vollkommen selbstlos, fast freundschaftlich anzusehen. Wichtig ist hier, dass Butch sich bewusst dagegen entschieden hat, so zu werden wie sein Feind und sich durch die Rettung von Selbigem auch gleichzeitig befreit.

¹⁸³ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Charaktere in „Pulp Fiction“ auf ihre Art und Weise einzigartig sind. Fast jeder Film gibt seinem Zuschauer vor, wer der Protagonist und wer der Antagonist ist. Bei diesem Film jedoch nicht. Der Film konzentriert sich auf eine Gruppe von Menschen, die in moralischer Hinsicht schreckliche Menschen sind. Gleichzeitig durchleben Selbige jedoch bis zum Ende des Films, auf die eine oder andere Weise, eine Wandlung.

Sei es Jules und seine Entscheidung, das Leben eines Gangsters aufzugeben, Butch, der Marsellus rettet oder Vincent, der entscheidet, die Frau seines Chefs Marsellus nicht anzumachen. Alle Charaktere bieten dem Zuschauer Gründe, sie zu mögen. In der Mitte des unmoralischen Verhaltens, existiert ein unerschütterliches Gefühl der Selbstverbesserung, Ehre und Loyalität der Hauptakteure. Sie sitzen in einer Grauzone fest, ohne klare Helden oder Schurken zu sein.

Symbole und ihre Bedeutungen

Der Film „Pulp Fiction“ ist mit Symbolen förmlich übersät. Ich werde mich in dieser Arbeit lediglich auf einzelne Beispiele konzentrieren, da eine Analyse aller Symbole den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würde.

Der Aktenkoffer ist eines der wohl wichtigsten und meist diskutierten Symbole im Film. Zunächst einmal muss festgehalten werden, welche Informationen über diesen Koffer bekannt sind; Vincent und Jules haben den Auftrag, diesen Koffer für Marsellus zurückzuholen und sind sichtlich erleichtert, als sie ihn in der Küche in Bretts Apartment finden. Um den Koffer zu öffnen, gibt Vincent den Code "666" ein und das Innere des Koffers leuchtet golden. Als Jules den Koffer in der Schlusszene für Pumpkin öffnet, bezeichnet dieser ihn als „beautiful“¹⁸⁴. Das Innere des Koffers ist jedoch für den Zuschauer nie zusehen.

Über die Jahre haben sich mehrere Theorien entwickelt. Die erste Theorie ist, dass der Koffer die Seele von Marsellus beinhaltet. Das Pflaster im Nacken von Marsellus spreche dafür, dass der Teufel seine Seele gestohlen habe und er diese jetzt wieder zurück haben möchte. Der Zahlencode, der den Koffer öffnet ist „666“, die Zahl des Teufels, was diese Theorie noch weiter unterstützt.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁸⁵ Vgl.: <http://www.quentintarantino.de/pulp-fiction-script-drehbuch-faq-trivia-t3035.html> (Zugriff: 28.07.2013?)

Eine weitere Theorie besagt, dass der Inhalt des Koffer die gestohlenen Diamanten aus Tarantinos erstem Film „Reservoir Dogs“ seien. Dies wäre nicht die einzige Verbindung, die er zu seinem ersten Film herstellt.

Quentin Tarantino selbst hat sich nie zu dem Inhalt geäußert, er lässt dem Zuschauer hier Interpretationsfreiraum:

"It's whatever the viewer wants it to be."¹⁸⁶

Dies unterstützt die Theorie, dass der Aktenkoffer lediglich als MacGuffin dient.

MacGuffin (a.k.a. McGuffin or maguffin) is a term for a motivating element in a story that is used to drive the plot. It actually serves no further purpose. It won't pop up again later, it won't explain the ending, it won't actually do anything except possibly distract you while you try to figure out its significance. In some cases, it won't even be shown. It is usually a mysterious package/artifact/superweapon that everyone in the story is chasing.¹⁸⁷

Was in „Pulp Fiction“ eindeutig zutrifft ist, dass der Koffer im Verlauf des Films keine zentrale Rolle mehr spielt. Der Koffer taucht lediglich am Ende nochmal auf, als Pumpkin ihn mitnehmen will.

Es ist also nicht der Inhalt, der von Bedeutung ist, sondern die Bedeutung des Koffers für die einzelnen Personen. Das entscheidende für die Story ist nicht, was sich darin befindet, sondern einzig und allein, dass Marsellus es zurückhaben will.

Das Badezimmer spielt eine weitere wichtige symbolische Rolle im Film. Zuerst einmal spielen sich einigen Szenen in einem Badezimmer ab oder die Benutzung der Toilette wird erwähnt. Beispielsweise geht Mia sich bei Jack Rabbit Slim's die Nase „pudern“. Dies tut sie wortwörtlich, indem sie Kokain schnupft. Butch und Fabienne haben eine lange ausgedehnte Unterhaltung, während beide im Badezimmer sind. Als Jules und Vincent in Bretts Apartment sind, werden sie von dem 4. Jugendlichen aus dem Badezimmer attackiert, was dann zu Jules' Sinneswandel führt. Nachdem Vincent Marvin ausversehen in den Kopf schießt, haben Vincent und Jules eine Diskussion im

¹⁸⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0110912/faq#.2.1.6> (Zugriff: 28.07.2013)

¹⁸⁷ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MacGuffin> (Zugriff: 28.07.2013)

Badezimmer von Jimmie und während des Überfalls im Hawthorne Grill erwähnt Honey Bunny, dass sie auf Toilette müsse: "I gotta go pee!"¹⁸⁸

Des Weiteren geschieht immer etwas Unerwartetes, wenn Vincent entscheidet auf Toilette zu gehen. Jedes Mal wenn er zurückkehrt findet er sich einer vollkommen anderen Situation wieder, in der es meist jedes Mal um Leben oder Tod geht. Die Bedrohung, in die er zurückkehrt steigt mit der chronologischen Erzählung an;

Vincent und Jules frühstücken im Hawthorne Grill und sprechen über Jules' Ausstieg aus dem Gangsterbusiness. Vincent geht auf Toilette. Als er zurückkehrt findet er Jules wieder, der von Honey Bunny mit einer Waffe bedroht wird. Während sich Vincent im Bad von Mia Wallaces Haus davon zu überzeugen versucht, nicht mit Mia zu schlafen, verabreicht sie sich eine Überdosis Heroin. Als er zurückkehrt findet er Mia bewusstlos am Boden. Und schlussendlich, als Vincent im Apartment von Butch darauf wartet, dass dieser auftaucht, um ihn erschießen zu können, geht er nur kurz auf Toilette. Dabei lässt er seine Waffe auf der Küchenablage liegen und wird beim Verlassen des Badezimmers von Butch niedergeschossen.

Pop Culture ist ein weiteres Schlüsselement bzw. Symbol und wird im gesamten Verlauf des Filmes immer wieder verwendet.

Popular culture has been defined as everything from "common culture," to "folk culture," to "mass culture." While it has been all of these things at various points in history, in Post-War America, popular culture is undeniably associated with commercial culture and all its trappings: movies, television, radio, cyberspace, advertising, toys, nearly any commodity available for purchase, many forms of art, photography, games, and even group "experiences" like collective comet-watching or rave dancing on ecstasy. [...] "Pop culture" is also one of the US' most lucrative export commodities, making everything from Levi's jeans to Sylvester Stallone movies popular on the international market.¹⁸⁹

Die Szene, in der Marsellus über die Straße geht und Butch im Auto erkennt, kann man mit der Szene in „Psycho“ (Alfred Hitchcock, 1960) vergleichen, als Lowery seiner Sekretärin Marion Bates beobachtet, wie sie versucht mit dem Geld die Stadt zu verlassen. Als Jules und Vincent zu Jimmie nach Hause fahren, um die Überreste von Marvin zu entsorgen, könnte dies als Referenz zu dem Film „Jules and Jim“ (François Truffaut,

¹⁸⁸ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁸⁹ <http://english.berkeley.edu/Postwar/pop.html> (Zugriff: 01.08.2013)

1962) zu sehen sein, ein Film aus der Zeit der „French New Wave“. Den leuchtenden Aktenkoffer als Symbol kann man mit dem Koffer in „Kiss Me Deadly“ (Robert Aldrich, 1955) oder dem Kofferraum in „Repo Man“ (Alex Cox, 1984) vergleichen.



Abbildung 7: Vergleich der Koffer in „Pulp Fiction“¹⁹⁰ und in „Kiss Me Deadly“¹⁹¹

Mia's Frisur ist dieselbe, wie die von Anna Karina in „Vivre sa vie“ (Jean-Luc Godard, 1962). Hier ist zusätzlich anzumerken, dass Tarantino seine Produktionsfirma „A Band Apart“ genannt hat, was ganz klar im Zusammenhang mit Godards Film „Band à part“ (Jean-Luc Godard, 1964) steht. Insgesamt kann man das endlose Philosophieren der Figuren, während sie auf dem Weg oder gerade dabei sind, jemanden umzubringen, mit fast jedem Godard Film vergleichen.¹⁹²



Abbildung 8: Vergleich Mia Wallace¹⁹³ mit Anna Karina¹⁹⁴

Der ultimative Höhepunkt dieser Nostalgie im Film scheint jedoch in Form eines 1950er-Themen-Diner mit dem Titel Jack Rabbit Slim's zu sein. Sobald Vincent Vega und Mia Wallace den Diner betreten, finden sie sich in einer anderen Zeit wieder.

¹⁹⁰ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁹¹ <http://www.picturenose.com/kiss-me-deadly-1955.html> (Zugriff: 01.08.2013)

¹⁹² Vgl.: Dana Polan 2000, Seite 19-20

¹⁹³ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁹⁴ http://www.dvdbeaver.com/film/reviews/my_life_to_live.htm (Zugriff: 01.08.2013)

“It's like a wax museum with a pulse rate.”¹⁹⁵

Mit Kellnern, die als alte Film- und Musikstars verkleidet sind, die ihre Kundschaft an 50er Cadillac-Tischen bedienen.



Abbildung 9: Kellnerin in Jack Rabbit Slim's¹⁹⁶

Im Twist Contest beweist John Travolta dann sein Talent aus seinen bisherigen Filmen, wie „Saturday Night Fever“ (John Badham, 1977) und „Grease“ (Randal Kleiser, 1978).



Abbildung 10: Vergleich Travolta in "Pulp Fiction"¹⁹⁷ und in "Grease"¹⁹⁸

¹⁹⁵ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁹⁶ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

„[...] the location is one of cinema's most concentrated examples of a respectful homage to the past.“¹⁹⁹

Wie man sehr gut sehen kann, bedient sich Tarantino an mehr als nur einem Film aus früherer Zeit und dies waren nur einige Parallelen und Symbole, die in Pulp Fiction zu sehen sind.

¹⁹⁷ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

¹⁹⁸ <http://www.globusmagazine.it/grease-festeggia-i-15-anni-con-un-tour-italiano/#.UfpxBypXvDE> (Zugriff: 01.08.2013)

¹⁹⁹ <http://www.helium.com/items/1516391-pulp-fiction-analysis?page=6> (Zugriff: 01.08.2013)

4.1.4 Analyse der Normen und Werte

Zu Beginn des Films agieren alle Figuren in einem vollkommen wertefreien System. Sie sind Gangster, die unbehelligt von äußeren Einflüssen und nach Belieben handeln. Die Polizei, die das Justizsystem symbolisiert, existiert quasi nicht. Hier ist anzunehmen, dass Marsellus' Macht so stark ist, dass er auch die Polizei unter seine Kontrolle gebracht hat. Die Wertefreiheit spiegelt sich auch in den zahllosen Anspielungen auf die amerikanische Popkultur wieder. Die Charaktere definieren sich durch selbige.²⁰⁰ Vincent und Jules unterhalten sich über den Quarter Pounder der in Europa Royal with Cheese genannt wird. Sie unterhalten sich über Fonzie aus „Happy Days“ (Garry Marshall, 1974-1984), über die Popband Flock of Seagulls, Caine aus „Kung Fu“ (Ed Spielman, 1972-1975), TV Piloten und vieles mehr (siehe S. 85-88). Es sind nie philosophische oder religiöse Themen die behandelt werden.

The point is that this is the way these characters make sense out of their lives: transient, pop cultural symbols and icons. In another time and/or another place people would be connected by something they saw as larger than themselves, most particularly religion, which would provide the sense and meaning that their lives had and which would determine the value of things. This is missing in late 20th Century America, and is thus completely absent from Jules' and Vincent's lives. This is why the pop icons abound in the film: these are the reference points by which we understand ourselves and each other, empty and ephemeral as they are.²⁰¹

Die Folge ist, dass der einzige Grundsatz, nach dem gehandelt wird, die Macht darstellt. Das führt zu einer Herrschaft der skrupellosesten Individuen innerhalb dieses Systems, in diesem Fall personifiziert durch Marsellus Wallace. Dinge bekommen dann einen Wert, wenn Marsellus diese für wertvoll erklärt. Was er beauftragt, wird erledigt. Was er haben will, wird für seine Untergebenen wertvoll und zum Mittelpunkt ihrer Handlungen. Ein gutes Beispiel hierfür ist der mysteriöse Aktenkoffer. Vincent und Jules werden beauftragt, diesen zurückzuholen und sind bereit dafür alles zu tun, was nötig ist. Sie sind ganz offensichtlich nicht in der Lage, Marsellus Motive zu durchbli-

²⁰⁰ Vgl.:

http://philosophynow.org/issues/19/Symbolism_Meaning_and_Nihilism_in_Quentin_Tarantinos_Pulp_Fiction (Zugriff: 01.08.2013)

²⁰¹

http://philosophynow.org/issues/19/Symbolism_Meaning_and_Nihilism_in_Quentin_Tarantinos_Pulp_Fiction (Zugriff: 01.08.2013)

cken, was durch die Unterhaltung über Marsellus Reaktion auf die Fußmassage noch untermauert wird. Wenn Jules und Vincent einen objektiven Rahmen mit Werten in ihrem Leben hätten, wären sie in der Lage, abzuschätzen, welchen Wert der Inhalt des Koffers wirklich hat und welche Handlungen gerechtfertigt sind, um diesen wieder in ihren Besitz zu bringen. Da sie diesen Rahmen jedoch nicht haben, handeln sie nach einem Wertesystem, welches nicht durch ihre eigenen Ansichten zustande kommt, sondern durch die ihres Chefs.

Dies kommt vor allem bei Vincent und Mia gut zum Ausdruck. Er rettet Mia, weil er vermeiden möchte, von Marsellus Ärger zu bekommen. Deutlich wird das durch die Diskussion, die Vincent mit Lance vor dem Haus führt, bevor Lance zustimmt Mia zu helfen

„This fucked up bitch is Marsellus Wallace's wife. Now if she fuckin' croaks on me, I'm a grease spot. But before he turns me into a bar soap, I'm gonna be forced to tell 'im about how you coulda saved her life, but instead you let her die on your front lawn.“²⁰²

Und er versucht sich auszureden, mit Mia ins Bett zu schlafen, weil er Loyalität gegenüber Marsellus beweisen will, nicht etwa weil er es moralisch verwerflich findet, mit der Frau eines „Freundes“ zu schlafen.

„It's a moral test of yourself, whether or not you can maintain loyalty. Because when people are loyal to each other, that's very meaningful.“²⁰³

Und nicht zuletzt, als Jules und Vincent die drei Jugendlichen ohne Bedenken ermorden, um den Koffer zu bekommen. Es ist ihnen also eigentlich egal, was in dem Koffer ist. Was zählt ist, dass der Koffer an sich als Symbol für Marsellus Willen steht.

Nur Jules und Butch sind in der Lage, aus diesem System der Macht von Marsellus Wallace auszubrechen und entwickeln ihre eigenen Moralvorstellungen und wollen, resultierend daraus, einen anderen Weg in ihrem Leben einschlagen. In Jules' Fall ist es die Religion, die ihm einen neuen Rahmen an Werten vorgibt. Für Butch sind es seine Vorfahren, die ihm als leitendes Vorbild den Weg weisen.

²⁰² Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

²⁰³ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

4.2 Was macht „Pulp Fiction“ zu einem Independent Film?

„Pulp Fiction“ wurde grundsätzlich wie ein Independent Film produziert. Miramax war zu dieser Zeit noch kein Mini-Major und arbeitete unabhängig von den Studios. Der Film wurde für 8,5 Millionen Dollar produziert und die Schauspieler arbeiteten für die normalen Tarifgagen und verlangten keine horrenden Bezahlungen. Da dies trotzdem ein ziemlich hohes Budget für einen Indie ist, müssen zusätzlich noch die ästhetischen Stilmittel untersucht werden, um „Pulp Fiction“ endgültig als Independent Film zu charakterisieren.

Zunächst zu dem offensichtlichsten Stilmittel, der non-linearen Erzählstruktur. Wie schon in der Definition erwähnt (siehe S. 8) verwenden Indies oft Multi-Strang-Erzählungen, um von einer chronologischen Erzählweise Abstand zu nehmen. Genau das macht Tarantino, indem er die drei Geschichten miteinander vermischt und somit eine non-lineare Erzählung schafft. Er springt zwischen Gegenwart und Zukunft hin und her. Dem Zuschauer wird keine Route vorgegeben, an der er sich orientieren könnte.

Des Weiteren bedient sich Tarantino an unterschiedlichen Techniken, die Yannis Tzioumakis zusammengefasst hat:

[...] improvisational acting, repeated actions, camera zooms, [...], freeze frames telephoto shooting, [...], more frequent use of extreme close-ups and extreme long shots, image-sound mismatches [...].²⁰⁴

Die Anfangsszene wird am Ende des Films ein zweites Mal gezeigt. Zwar aus einer anderen Perspektive, jedoch wird die gesamte Szene nochmals wiederholt. Am Ende der Anfangsszene im Hawthorne Grill arbeitet Tarantino mit einem „freeze frame“. Kurz nachdem Honey Bunny und Pumpkin aufgestanden sind und wild umherschreien, um die Gäste unter Kontrolle zu bekommen, wird das Bild angehalten und die Production Credits werden über der Szene eingeblendet. Außerdem werden sehr oft extreme Detail-Aufnahmen verwendet. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Szene, in der Vincent Vega sich auf den Weg zu Mia Wallace macht. Bevor er zu ihr fährt, spritzt er sich Heroin. Anstatt dies mit halbnahen oder nahen Einstellungen zu lösen, wird ausschließlich mit Detailaufnahmen gearbeitet. Es wird zwischen Vincent im Auto, auf dem Weg zu Mia

²⁰⁴ Yannis Tzioumakis 2006, S.179

und den Detailaufnahmen der Heroinspritze hin und her geschnitten. Hier wird der Zuschauer ganz bewusst auf die Droge und deren Konsum hingewiesen, was in diesem Moment noch nicht sonderlich relevant für den Film ist. Es wird lediglich die Information gegeben, dass Vincent unter Heroineinfluss benebelt zu Mia fährt. In Wahrheit bereitet diese Szene allerdings auf die Überdosis von Mia, später in der Erzählung, vor. Der Zuschauer weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht, welche zentrale Rolle das Heroin in „Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife“ spielt, wird aber bewusst darauf aufmerksam gemacht.

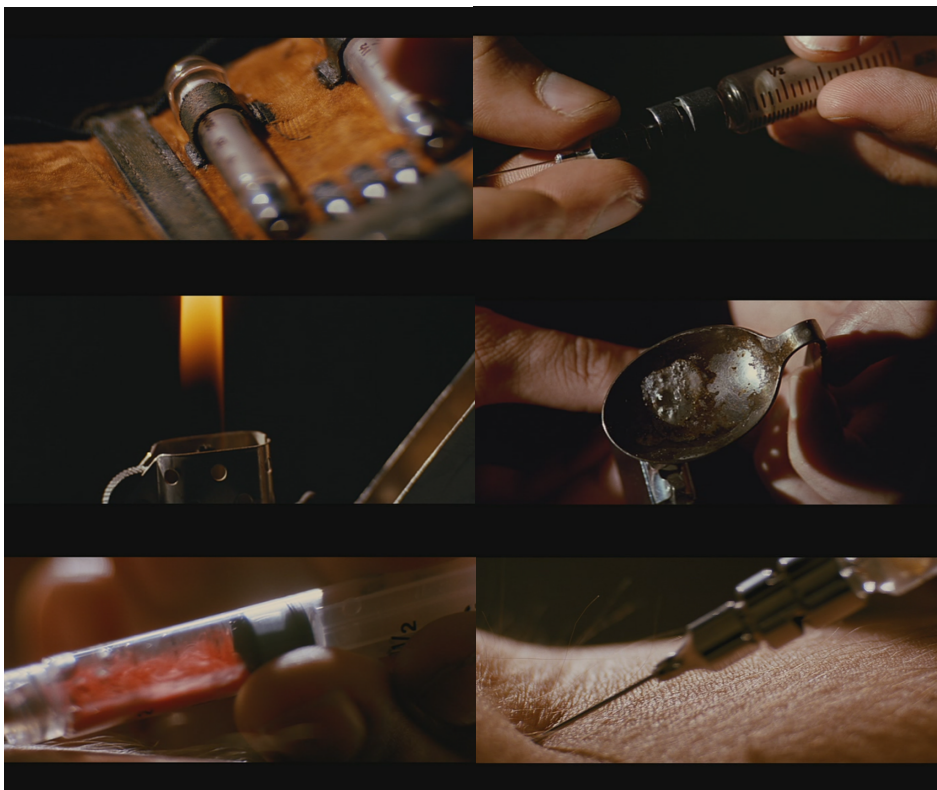


Abbildung 11: Detailaufnahmen Heroin Vincent Vega

So kommen wir zu einem weiteren Stilmittel, welches im Indie-Sektor gerne verwendet wird. Der Zuschauer wird, durch die Verwendung solch extremer Detailaufnahmen, bewusst auf die vorhandene Kamera aufmerksam gemacht. Dies zieht sich durch den gesamten Film. „Pulp Fiction“ macht bewusst darauf aufmerksam, dass es sich um einen Film handelt und nicht um die Realität. Ein weiteres Beispiel hierfür gibt Jules, als er mit Vincent vor Bretts Apartment steht.

„That's an interesting point, but let's get into character.“²⁰⁵

Das Bewusstmachen der Performance der Schauspieler im Film verdeutlicht gleichsam die Präsenz des Regisseurs und der Kamera und stellt den Realitätseindruck, den ein Film traditionell vermittelt, in Frage.

Sehr offensichtlich wird es in der Szene, als Butch im Taxi sitzt und auf dem Weg ins Motel zu Fabienne ist. Die Außenwelt, um das Taxi herum, ist schwarz-weiß. Es ist ganz klar, dass das Taxi nicht wirklich fährt.



Abbildung 12: Taxifahrt mit schwarz-weißem Hintergrund²⁰⁶

Was ebenfalls auffällt sind die Längen der Einstellungen in manchen Szenen. Als Butch den Deal mit Marsellus macht, steht ein und dieselbe Nahaufnahme von Butch für 2:02 Minuten. Marsellus, der die ganze Zeit über spricht, ist im Bild lediglich durch eine Hand, die Butch das Geld reicht, vertreten. Etwas später im Film, nachdem Butch Marsellus vor seinen Vergewaltigern gerettet hat, wird dieses Stilmittel ein weiteres Mal verwendet. Hier wird Marsellus im Vordergrund und Butch im Hintergrund in einer amerikanischen Einstellung gezeigt. Diese Einstellung steht für 3:11 Minuten und keiner der Figuren wechselt seinen Standort, es wird nur gesprochen.

Typisch für ein Indie ist die Figur des Vincent Vega in „Pulp Fiction“. Er ist der Charakter, der am häufigsten zu sehen ist und somit ganz klar eine Hauptfigur ist und trotzdem keinerlei Entwicklung durchläuft. Er ist ein Auftragskiller zu Beginn des Films und

²⁰⁵ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

²⁰⁶ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

stirbt als Auftragskiller. Der Entwicklungsprozess seines Kollegen Jules lässt Vincent vollkommen unberührt. Er kann die Entscheidung für ein anderes Leben nicht nachvollziehen. Jules und Butch hingegen sind da schon eher Hollywood-Charaktere, wobei keiner von beiden das Potential hätte zu einem Helden zu werden.

Ein weiteres klassisches Stilmittel des Indies sind die langen Dialoge. Diese werden in „Pulp Fiction“ bis ans Äußerste ausgereizt. Die Figuren unterhalten sich über Burger, über TV Piloten, über Fußmassagen und viele andere Dinge, die keine tiefgründige Bedeutung für den Verlauf des Films haben. Die Unterhaltungen, die geführt werden, geben dem Film eine ganz bestimmte Qualität. Der Dialog wird ebenfalls genutzt um den Ausgang einer Gewaltszene hinauszuzögern. Ein Beispiel ist hier die Diskussion, die Vincent mit Lance führt, bevor er die Spritze in Mias Herz rammt und ihr das Leben rettet.

Tarantino sorgt auch für eine Reihe an Unterbrechungen im Film. Jede der drei Geschichten wird durch eine Titel Card angekündigt.

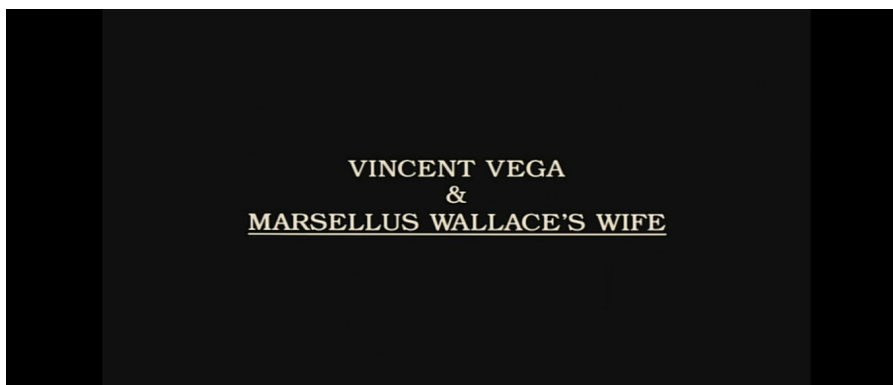


Abbildung 13: Titel Card „Pulp Fiction“²⁰⁷

So wird der Filmverlauf für einen kurzen Moment unterbrochen und der Zuschauer aus dem Geschehen herausgerissen. Für Verwirrung sorgt Tarantino, indem er Mia ein Rechteck in die Luft zeichnen lässt. Hiermit meint Mia den Ausdruck „square“, der übersetzt „Spießer“ bedeutet. Hier ist besondere Aufmerksamkeit von dem Zuschauer gefragt und es wird ein weiteres Mal bewusst, dass es sich hier lediglich um Fiktion handelt.

²⁰⁷ Pulp Fiction, Quentin Tarantino

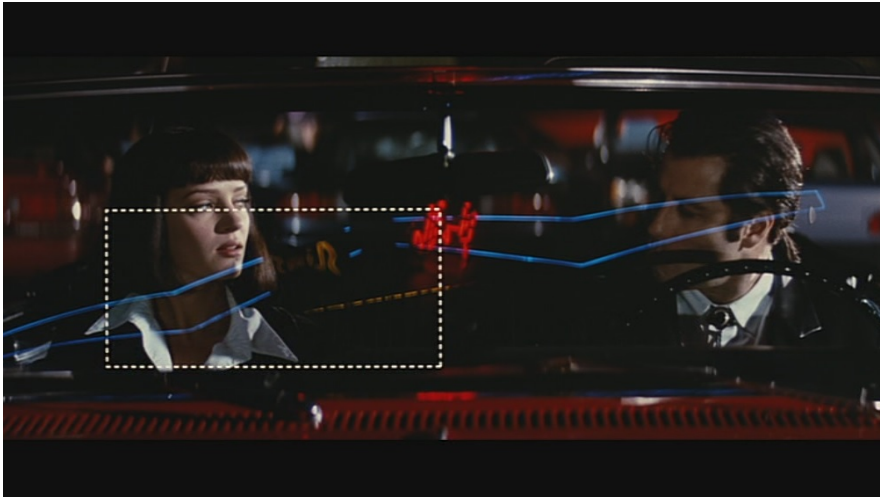


Abbildung 14: Mia zeichnet ein Rechteck in die Luft

Nun soll es um die Zielgruppe gehen, die der Film anspricht: Hierzu muss nochmals die non-lineare Erzählstruktur betrachtet werden, sowie die Definition von „pulp“, die zu Anfang des Films gegeben wird:

“pulp [pulp] n. 1. A soft, moist, shapeless mass or matter. 2. A magazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough, unfinished paper.”²⁰⁸

Genau mit dieser Definition wird der Film eröffnet und erzielt somit explizit einen Zusammenhang zwischen den, auf billigem Papier gedruckten, Groschen- und Kriminalromanen der 30er und 40er Jahre und der Struktur des Films. Dieser Zusammenhang wird noch deutlicher anhand einer Aussage Tarantinos zu dieser Art von Literatur:

[a pulp fiction novel] is a novel you could buy for a dime, that you read in the bus while going to work. At work, you would put it in your back pocket, you’d sit on it all day long, and you’d continue reading it on the bus on the way home, and when you finished it you gave it to a friend or you’d throw it in the garbage.²⁰⁹

Diese hiermit angedeutete phasenhafte und unterbrochene Form der Konsumierung, drückt eine erhöhte inhaltliche Verknüpfungsarbeit des Lesers aus. Ein Leser, der einen Roman schnell zur Hand nimmt, um ein paar Seiten auf dem Weg zur Arbeit zu lesen, dann diesen Roman beiseitelegt, bis sich die nächste Möglichkeit ergibt, einen

²⁰⁸ Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994

²⁰⁹ Dana Polan 2000, Seite 24

schnellen Blick hineinzuworfen und in der Erzählung weiterzulesen, muss eine aktive Rolle in dem Verständnis- und Aufnahmeprozess spielen. Die an den Leser gestellte Aufgabe der inhaltlichen Verknüpfungsarbeit, stellt Tarantino mit seinem Film „Pulp Fiction“ an den Zuschauer. Dies bedeutet, dass der Zuschauer eine aktive Rolle einnehmen muss, um die Geschichte aufgrund der einzeln wahrgenommenen, thematischen Einheiten nachvollziehen zu können. So spricht „Pulp Fiction“, genauso wie viele andere Indies, nicht den Mainstream an.

Diese Zusammenfassung der ästhetischen Stilmittel, die typisch für einen Independent Film sind, zeigen, dass „Pulp Fiction“ eindeutig zu den Indies gehört.

4.3 Welchen Einfluss hatte „Pulp Fiction“ auf die Filmwelt?

„Pulp Fiction“ entfachte einen enormen Presserummel. Tarantino wurde zum Indie-Superstar und löste damit den, bis dato, gefeierten Steven Soderbergh ab.

Mit dem Erfolg, den Tarantino mit „Pulp Fiction“ hatte, schafft er es, Kunst und den Kommerz zu vereinen. Der Film bricht sämtliche Erzählstrukturen und doch geht es um Gangster, die sich gegenseitig erschießen.

Die Abweichung vom Mainstream hat dazu beigetragen, dass „Pulp Fiction“ solch eine Anerkennung erhalten hat. Durch den Massenstart wurden Filmkritiker in ganz Amerika auf den Film aufmerksam und lobten ihn in höchsten Tönen.

Watching Pulp Fiction, you don't just get engrossed in what's happening on screen. You get intoxicated by it — high on the rediscovery of how pleasurable a movie can be. I'm not sure I've ever encountered a filmmaker who combined discipline and control with sheer wild-ass joy the way that Tarantino does.²¹⁰

Dieser Erfolg wurde durch die mehrfachen Oscar-Nominierungen und den Gewinn der Trophäe für das beste Drehbuch noch unterstrichen.

Auch heute ist „Pulp Fiction“ in Umfragen, wie „IMDB Top 250“ oder „100 GREATEST MOVIES OF ALL TIME“ von Entertainment Weekly, immer unter den Top-Filmen des amerikanischen Kinos.

Tarantino brachte mit „Pulp Fiction“ Mitte der Neunziger eine neue Figur ins Spiel, die im Film Noir²¹¹ und ebenso im Neo-Noir²¹² bis dahin eher ein Nischendasein fristete: den Auftragsmörder. Er ist der Antityp zum Psychokiller und eher mit dem Detektiv und dem Polizisten verwandt. Im Neo-Noir des neuen Jahrtausends entwickelt sich dieser

²¹⁰ <http://www.ew.com/ew/article/0,,304048,00.html> (Zugriff: 10.08.2013)

²¹¹ Film noir ist ein Terminus aus dem Bereich der Filmkritik. Ursprünglich wurde mit diesem Begriff eine Reihe von zynischen, durch eine pessimistische Weltsicht gekennzeichneten US-amerikanischen Kriminalfilmen der 1940er und 1950er Jahre klassifiziert, die im deutschen Sprachraum auch unter dem Begriff „Schwarze Serie“ zusammengefasst werden.

²¹² Hauptsächlich amerikanisches Genre, das sich aus dem expliziten Bezug zum Film Noir definiert, dessen Stil sich in den späten 1950er Jahren erschöpft. Mitte der 1960er setzt jedoch eine erste, modernistische Phase des Neo-Noir ein, die teils aus Remakes, teils aus nachempfundenen Strukturen mit kleinen Variationen oder aus Neuansätzen mit stilistischen Assoziationen auf den klassischen Film Noir besteht.

„Hit Man“ zu einer zeitgemäßen, interessanten Figur, deren Dimensionen noch nicht komplett ausgelotet waren. Vor allem aber wird das neue Jahrzehnt ab 2000 von desorientierten Erzählformen, absonderlichsten Themen, wild durcheinander gewürfelten Stilen und Genre geprägt; Science Fiction, Horror, Action, fernöstliche Martial Arts, Komödien, Avantgarde- und Kunst-Filme.²¹³

Die Auswirkungen von „Pulp Fiction“ auf Hollywood waren noch tiefer. Laut Variety, hat der Werdegang von „Pulp Fiction“, von dem Start in Cannes bis zum kommerziellen Erfolg, das „Spiel“ für immer verändert.²¹⁴ Der Film machte der gesamten Welt klar, dass Miramax eine feste Größe im Produktions- und Distributionssektor war und sein wird.

„It cemented Miramax’s place as the reigning indie superpower.“²¹⁵

Der Film veränderte die Ansprüche, die man an einen Independent Film hatte, inhaltlich sowie auch finanziell. Wo man vorher nie gedacht hätte, dass ein Indie jemals die 100-Millionen-Dollar-Grenze überschreiten würde, sollte von nun an möglichst jeder Indie in der Lage sein, diese Grenze zu durchbrechen.

„Pulp became the Star Wars of independents, exploding expectations for what an indie film could do at the box office. By raising the bar, changing the rules of the game [...].“²¹⁶

Der finanzielle Erfolg veränderte die Einstellung aller zu den kleineren Indies.

[...] transforming the industry’s attitude toward the lowly indies and spawning a flock of me-too classics divisions. [...] smart studio executives suddenly woke up to the fact that grosses and market share, which got all the press, were not the same as profits. [...] Once the studios realized that they could exploit the economies of (small) scale, they more or less gave up buying or remaking the films themselves, and either bought the distributors, as Disney had Miramax, or started their own. [...] beefing up their acquisitions staffs, writing Harvey-seized checks,

²¹³ Vgl.: Paul Werner 2005, Seite 139

²¹⁴ Vgl.: <http://variety.com/2006/scene/markets-festivals/who-launched-whom-1200336482/> (Zugriff: 17.08.2013)

²¹⁵ Peter Biskind, 2005, Seite 189

²¹⁶ Peter Biskind, 2005, Seite 195

and investing in production – now began to copy Miramax's marketing and distribution strategies, not to mention their Oscar campaigns.²¹⁷

Laut Variety fiel auf, dass im Jahr 2001 eine wachsende Anzahl an hochkaratigen Schauspielern zwischen teuren Studio Filmen und Low-Budget-Independent Filmen oder Indie-Style Filmen hin und her sprangen. Dies sei auf Bruce Willis' Entscheidung in „Pulp Fiction“ mitzuspielen zurück zu führen.²¹⁸

„Perhaps the watershed moment for movie stars came in 1994 when Bruce Willis, a full-fledged member of the \$20 million club, opted to play a supporting role as a flummoxed boxer in Quentin Tarantino's "Pulp Fiction".²¹⁹

Und seine Wirkung war noch breiter als diese. Der Film wurde als ein "kulturelles Großereignis" beschrieben, welcher das Fernsehen, die Musik, die Literatur und die Werbung beeinflusste.

„[...] establishing itself over time as a major cultural event, influencing films, television, advertising and music.“²²⁰

Nicht lange nach der Veröffentlichung wurde der Film Mittelpunkt etlicher Internet-Diskussionen und wird bis heute auf unzähligen Websites heiß diskutiert, re-analysiert und verehrt. Wenn man heute bei google.com den Begriff „Pulp Fiction“ eintippt erscheinen ca. 20,7 Millionen Einträge. (Stand: August 2013)

Roger Ebert, einer der bedeutendsten Filmkritiker der USA, nahm „Pulp Fiction“ in seine Liste „Great Movies“ auf und bezeichnete den Film als „the most influential film of the decade“²²¹. Diese Aussage wird von Richard Nelson Corliss 2010 (!) noch unterstützt:

Tarantino's multipart murder comedy is (unquestionably) the most influential American movie of the 90s. It established the former video-store geek as the auteur of the decade, proved that the Weinsteins at Miramax could produce films as

²¹⁷ Peter Biskind, 2005, Seite 193

²¹⁸ Vgl.: <http://variety.com/2001/film/awards/for-art-s-sake-2-1117794890/> (Zugriff: 17.08.2013)

²¹⁹ <http://variety.com/2001/film/awards/for-art-s-sake-2-1117794890/> (Zugriff: 17.08.2013)

²²⁰

<http://web.archive.org/web/20061126215319/http://www.sensesofcinema.com/contents/00/3/circular.html#b2> (Zugriff: 17.08.2013)

²²¹ <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-pulp-fiction-1994> (Zugriff: 17.08.2013)

well as import them, sparked the third or fourth coming of John Travolta's career and gave directors not a tenth as gifted as Q.T. the license to daub their pictures with gaudy mayhem. Yeah yeah, but Pulp Fiction is still fresh—in fact, astonishingly impudent—and fully up to matching its cocksure ambition with its care for framing a scene and its love for the actors within them. The joy of filmmaking is evident and infectious. The film still has the impact of an adrenalin shot to the heart.²²²

Mehrere Szenen und Bilder aus "Pulp Fiction" haben Kultstatus erreicht:

„You'd be hard-pressed, by now, to name a moment from Quentin Tarantino's film that isn't iconic.“²²³

Das Gespräch zwischen Jules und Vincent über den "Royal with Cheese" wurde weltberühmt. Auf diesen Dialog wird 16 Jahre später im Film „From Paris with Love“ (Pierre Morel, 2010) hingewiesen, als Travolta seinem Kollegen Rhys Meyers einen „Royal with Cheese“ reicht.

Der Bibelfers, den Jules zweimal im Film aufsagt, wurde auf den 4. Platz der „best speech in cinema history“ gewählt, worüber die BBC News berichteten.²²⁴

Die Liste der Erfolge von „Pulp Fiction“ ist lang und sehr beeindruckend. Es gibt wahrscheinlich nicht eine „Greatest Movie“-Liste, auf der „Pulp Fiction“ nicht auftaucht. Den Einfluss, den der Film auf die Nachwelt hatte und noch hat, ist beeindruckend. Quentin Tarantino hat Filmgeschichte geschrieben und ist bis heute nicht von seinem Stil abgewichen.

²²² <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/slide/pulp-fiction-1994-2/> (Zugriff: 17.08.2013)

²²³ <http://www.ew.com/ew/gallery/0,,20207442,00.html#20470717> (Zugriff: 17.08.2013)

²²⁴ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3362603.stm> (Zugriff: 17.08.2013)

5 Erfolgsrezept „Weinstein“ am Beispiel von „Pulp Fiction“

Im Folgenden werde ich untersuchen welche Gründe ausschlaggebend für den Erfolg der Weinstein Brüder waren und welche es bis heute noch sind. Des Weiteren werde ich untersuchen, ob die Weinsteins heute auch noch zu den Indies gehören oder ob sie doch schon zu den Mainstream-Machern gehören.

5.1 Warum haben die Filme der Weinsteins so großen Erfolg?

Der erste große Erfolg der Weinsteins war der Film „sex, lies, and videotape“ von Steven Soderbergh. Die Brüder hatten für die Rechte an der Kinoauswertung zwei Millionen Dollar gezahlt und waren damals die Ersten, die einen solch hohen Betrag für einen „art film“ bezahlt hatten und noch dazu lediglich für die Kinoauswertung. Die Videorechte waren schon vor Beginn der Produktion verkauft worden. Mit ihrer drastischen Entscheidung, so viel Geld auszugeben, veränderten die Brüder den Independent Markt und somit auch die Sicht der Presse und der gesamten Entertainmentindustrie den Indies gegenüber.

The August 1989 release of sex, lies and videotape by Miramax marked a turning point in American independent cinema. In fact, the film should be perceived as central to the development of New Hollywood aesthetics, economics, and structure. [...] But it was sex, lies and videotape, in the skillful hands of Miramax, that redefined the label of "independence" as it was used by the press and the entertainment industry.²²⁵

Und diesen Erfolg hatten die Weinsteins größtenteils durch ihre aggressiven Marketingstrategien.

Schon bevor „sex, lies, and videotape“ auf den Markt kam, waren die Brüder für den Einsatz von „Exploitation“ Marketing-Taktiken bekannt, um ihre Filme zu fördern. Beispielsweise ermutigten sie Claudia Ohana, nackt im Playboy zu erscheinen, um ihren Film „Erendira“ (Ruy Guerra, 1983) zu vermarkten. Oder sie brachten Schauspieler

²²⁵ http://asu.edu/courses/fms200s/total-readings/Perren_Sex%20Lies%20and%20Marketing.pdf, Seite 30-31 (Zugriff: 24.08.2013)

Daniel Day Lewis dazu, vor dem Kongress, zu Gunsten des „Americans with Disabilities Act“, auszusagen, um den Film „My Left Foot“ (Jim Sheridan, 1989) zu promoten.²²⁶

Durch das Appellieren an unterschiedliche Nischenmärkte und die Nutzung von Sex, Gewalt und Streitigkeiten als Verkaufsstrategien, waren die Weinsteins in der Lage, sich in den 80ern einen festen Stand in dem zunehmend wettbewerbsorientierten Business zu machen und Produzenten und Finanziere auf sich aufmerksam zu machen.

Im Gegensatz zu anderen Independent Distributoren konzentrierten sich die Weinsteins in der Zeit vor dem großen Erfolg ausschließlich auf die Akquisition und nicht auf die Produktion ihrer eigenen Filme und verringerten ihren Veröffentlichungsplan. So war die Firma auch in der Lage in Zeiten zu wachsen, in denen andere Firmen aus finanziellen Gründen untergingen. Miramax gehörte zu den wenigen Indie Distributoren, die sich in den 80er Jahren halten konnten.

Als die Brüder sich dann an das Marketing für „sex, lies and videotape“ machten, arbeiteten sie also mit ihren bewährten Taktiken. Sie verwendeten diesmal nicht nur Zeitungsannoncen, sondern auch Fernsehwerbung, was für einen Indie vollkommen ungewöhnlich war. Sie gaben ungewöhnlich viel Geld für das Marketing dieses Filmes aus. Das kommt daher, weil das Marketing ebenso wichtig, wie der Inhalt des Filmes selbst, wenn man einen Independent Blockbuster vermarkten möchte und dies wussten die Weinsteins. Sie verhalfen dem Film zu einem qualitativ hochwertigen Image und vergaßen dabei nie, auch Miramax als primäre Antriebskraft in ein gutes Licht zu stellen. Die Brüder sagen über sich selbst:

‘Although we market artistic films, we don’t use the starving-artist mentality in our releases. Other distributors slap out a movie, put an ad in the newspaper-usually not a very good one-and hope that the audience will find it by miracle. And most often they don’t. It’s the distributor’s responsibility to find the audience.’²²⁷

Doch sie verhalfen auch ihrer Firma zu einem immer besser werdenden Ansehen.

The company played up sex, lies and videotape to the press in ways that helped the film move out of the so-called art-house ghetto. In the process of marketing

²²⁶ Vgl.: http://asu.edu/courses/fms200s/total-readings/Perren_Sex%20Lies%20and%20Marketing.pdf, Seite 31 (Zugriff: 24.08.2013)

²²⁷ http://articles.latimes.com/1989-05-03/entertainment/ca-2644_1_weinsteins-independent-film-companies-offbeat-films (Zugriff: 24.08.2013)

sex, lies and videotape as a quality independent as opposed to an art-house entity, Miramax also played itself up to the press in ways that helped to construct the company as the primary force in the film's development and financial success.²²⁸

Die Firma hatte bei der Vermarktung von „sex, lies, and videotape“ ganz bestimmte Vorstellungen, was funktionieren kann und was nicht. Beispielsweise hatte Steven Soderbergh seinen eigenen Trailer geschnitten, den die Brüder aber ganz klar ablehnten, mit der Begründung, dass er zu sehr in Richtung „Art-house“ gehen würde, was einen falschen Eindruck erwecken würde. Der Titel des Films gab eine sehr gute Vorlage und so platzierten sie den Film als „An Edgy, intense comedy“²²⁹, die Aufregung vermittelte und ein bisschen mehr erwachsen und kommerziell war.

„As one reporter observed of Miramax's effective print ads, the company eagerly hinted at sexual desires that were not necessarily apparent in the films themselves.“²³⁰

Sie planten für den Film ein sogenanntes „platform release“, was so viel bedeutet wie, dass man den Film erst einmal in ein paar wenigen Kinos herausbringt und dann je nach Einspielergebnissen weitere Kinos dazu nimmt. So konnten sich die positiven Meinungen langsam bilden und verbreiten.

Ein weiteres Mittel, mit dem die Weinsteins sehr gerne arbeiteten, waren die Test-Screenings. Hier wurde die erste finale Fassung des Films einer ausgewählten Gruppe von Leuten vorgespielt und diese konnten den Film bewerten. Je nach Ergebnis wurde der Film nochmals verändert.

Dies taten sie beispielsweise bei dem Film „Shakespeare in Love“. Nachdem der Film bei der ersten Testvorführung Ratings in den 80ern bekam, nutzte Miramax diese Vorführung, um den Film noch besser zu machen. Sie gingen auf die Probleme ein, die das Publikum gesehen hatte, schrieben das Drehbuch um, drehten einige Szenen nach und veränderten sogar das Ende, bis die Ratings in den 90ern waren. Der Film spielte dann allein in den USA 100,3 Millionen Dollar ein.²³¹

²²⁸ http://asu.edu/courses/fms200s/total-readings/Perren_Sex%20Lies%20and%20Marketing.pdf, Seite 33 (Zugriff: 24.08.2013)

²²⁹ http://www.impawards.com/1989/sex_lies_and_videotape_ver1.html (Zugriff: 10.07.2013)

²³⁰ http://asu.edu/courses/fms200s/total-readings/Perren_Sex%20Lies%20and%20Marketing.pdf, Seite 34 (Zugriff: 25.08.2013)

²³¹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 532–538

Bei „Pulp Fiction“ wurden diese Tests zwar durchgeführt, allerdings ohne die Bewertungskarten und es wurden auch keine Veränderungen an dem Film vorgenommen. Tarantino hatte eine ganz bestimmte Vorstellung, bei der er sich auch von den Weinsteins nicht beirren ließ.

Um den neuen Film von Quentin Tarantino möglichst gewinnbringend zu vermarkten, wendeten die Weinsteins Marketingstrategien an, die sonst nur bei den Mainstream-Blockbustern verwendet wurden. Beim Blockbuster-Marketing wird beispielsweise mit dem sogenannten „saturation-booking“ gearbeitet. Dies bedeutet, dass ein Film in tausenden von Kinos gleichzeitig erscheint. Durch die massenhafte Zirkulation im Rahmen eines marktsättigenden „saturation-bookings“ erreicht der Blockbuster in kürzester Zeit ein Millionenpublikum. Neben den hohen Kinoeinnahmen erzielt der Film dabei eine solche Aufmerksamkeit, dass ein Studio auch in den assoziierten Märkten des Merchandising, Musik- und Videogeschäftes oder beim Verkauf von TV-Lizenzen hohe Profite verbuchen kann. Ein zentrales Element des Blockbuster-Marketings sind intensive Werbekampagnen, in denen unter anderem der „director-as-author“ zu einem „director-as-superstar“²³² aufgebaut wird. Miramax war beim Marketing von „Pulp Fiction“ der erste Verleiher, der solche Distributionsstrategien des Mainstream-Kinos im Indie Sektor anwandte.

Mit dem finanziellen Rückhalt durch Disney gingen die Weinsteins bei der Produktion von „Pulp Fiction“ ein hohes Risiko ein. Die vergleichsweise niedrigen Herstellungskosten von 8,5 Millionen Dollar wurden um die gleiche Summe für das Marketing-Budget aufgestockt. Die euphorische Resonanz bei den Testvorführungen und die Palme d'Or in Cannes ermutigten Miramax, „Pulp Fiction“ mit einem „saturation-booking“ in die Kinos zu bringen. Das Ziel war es, über eine maximale Markt-Penetration, über die Indie-Gemeinde hinaus auch die lukrativen Mainstream-Zuschauer für den Film zu erreichen. Am 14. Oktober 1994 eröffnete der Film gleichzeitig auf 1.338 Leinwänden, in der zweiten Woche waren es sogar 1.494.²³³

Mit der Strategie, „Pulp Fiction“ als eine Art Indie-Blockbuster zu vermarkten, schuf Miramax einen marktübergreifenden Hit: Der Hype um „Pulp Fiction“ erreichte das amerikanische Massenpublikum und brachte Miramax ein Einspielergebnis von 107,9 Millionen Dollar.

²³² Thomas Schatz 1993, S. 20

²³³ <http://boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=1994> (Zugriff: 25.08.2013)

Die Marketingstrategie von Miramax, „Pulp Fiction“ im Stil eines Indie-Blockbusters zu vermarkten, markiert einen Strukturwandel, der schrittweise auf die Zusammenarbeit der Indies mit den Studios hinauslief. Seit dem Monopolisierungsprozess ist der Begriff des „independent cinema“ überflüssig, sofern sich mit ihm die Vorstellung einer Opposition zum konventionellen Hollywood-Mainstream verbindet. Miramax fusionierte mit Walt Disney Productions, Turner Broadcasting erwarb Castle Rock Entertainment sowie New Line und Fine Line Cinema. Andere Studios entwickelten eigene Indie-Divisions.

Mit „Pulp Fiction“ hatte Miramax eine Kommerzialisierung eingeleitet, welche die Profitchancen für einzelne Filme erhöhte, allerdings nur, wenn der Verleiher die Investitionsrisiken in ein Blockbuster-Marketing verkraften konnte. Außerhalb der neuen, von den Studios finanzierten Major Independents, waren diese Voraussetzungen jedoch kaum gegeben.

Die Distributionsstrategie des „Indie-Blockbusters“ stellt den zentralen Faktor einer Marketing-Kampagne dar. „Pulp Fiction“ wäre nicht so schnell zu einem Kultfilm geworden, ebenso wenig hätte Quentin Tarantino binnen weniger Monate zu einem Star-Regisseur werden können, wenn Miramax nicht den Film und den Regisseur so offensiv in der amerikanischen Öffentlichkeit beworben hätte. Marketing ist die stärkste Waffe Harvey Weinsteins.

Miramax takes all the credit for starting this although many have effectively copied them. Marketing is king. And we're not talking about getting a good review in the New York Times and the Village Voice. Marketing, full scale, full court press marketing has really effectively made the key films, the standout films, the indie-industry leader, profit-making films as dominant a force in independent film as "Titanic" is to studio film.²³⁴

Das sogenannte „Full-Scale-Marketing“ betrifft jedoch nicht allein die Verbreitung eines Produktes, sondern auch die verschiedenen Formen der publizistischen und kommerziellen Aufgliederung eines Films. Dabei spielt im Indie die Figur des Regisseurs eine entscheidende Rolle.

Da es beim Independent Film, genauso wie beim Autoren Film, nicht nur um den Filminhalt, sondern auch um die Kreativität und die Person des Regisseurs geht, konzentriert man sich beim Marketing eines Indie-Blockbusters neben einer Ausweitung

²³⁴ <http://www.grainypictures.com/splitscreen2/press/decade.html> (Zugriff: 25.08.2013)

der Distribution, auch auf den Regisseur als Schöpfer. Man versucht also nicht nur einen Hype um den Film zu kreieren, sondern ebenso um den Regisseur selbst, was bei „Pulp Fiction“ mehr als nur gelungen ist.

„Harvey was a big believer in the publicity value of face time: personal appearances, interviews, what-have-you, and he exploited the potential Tarantino had exhibited at Cannes two years before.“²³⁵

Der Regisseur wird also als zentrales Marketinginstrument eingesetzt. Auch auf den Filmplakaten und DVD-Covern verwendet man den Namen des Regisseurs als eine Art Etikett: „A Roman Polanski Film“, „A Steven Spielberg Production“, „By Martin Scorsese“. Diese Art den Film zu etikettieren, ist ebenfalls ein Hilfsmittel, welches den Zuschauer in eine gewisse Richtung gehen lässt. Wenn heute ein Quentin Tarantino-Film auf den Markt kommt, dann gehen viele Zuschauer wegen des Regisseurs ins Kino, egal welchem Genre der Film angehört. Tarantino war wie geschaffen für diese Strategie.

‘Quentin Tarantino was a born to be a celebrity.’ The protocol for a sneak preview is for the director to arrive after the film as started and lurk in the back or the lobby so as not to prejudice the audience. But Tarantino couldn’t contain himself; he loved nothing more than stunning an audience of rubes in Nowheresville, Iowa, by appearing unannounced and putting on a show.²³⁶

Als Orte für diese Art von Selbstdarstellung kommen verschiedene Institutionen der filmischen Öffentlichkeit in Frage: Retrospektiven, Premieren, Preisverleihungen, Festivals, Fernsehsendungen und etliche andere Ereignisse. Hierbei ist das Interview die womöglich wichtigste Interaktionsform zwischen Regisseur und der Öffentlichkeit. In diesen Interviews betont Tarantino, dass in jedem Film, den er macht, etwas Persönliches von ihm steckt, was den Hype noch weiter steigert.

„[...] I think I make film about life since I make films about me, about what interests me. [...] If you really knew me, you would be surprised by how much my films talk about me.“²³⁷

²³⁵ Peter Biskind 2004, Seite 172

²³⁶ Peter Biskind 2004, Seite 172

²³⁷ Gerald Peary 1998, Seite 87-88

Auch wenn der Leser des Interviews nicht weiß, ob das Gespräch auf Initiative des Journalisten oder der PR-Abteilung von Miramax zustande gekommen ist, schafft das Interview Authentizität.

Demgegenüber steht die Reklame als ein weiterer Bereich des Filmmarketings. Diese Werbetexte bzw. Plakate sind meist nicht auf die Intentionen oder die persönliche Darstellungsleistung des Regisseurs ausgelegt. Dies bedeutet, dass diese Form der Werbung in jedem Fall aus der Marketingabteilung der Distributionsfirma stammt.

Die Zeitungsannonce von „Pulp Fiction“ war Teil einer umfangreichen Werbekampagne mit Kino- und Fernsehtrailern. Wie schon erwähnt, lief der Film in ungewöhnlich vielen Kinos und dies wurde auch in der Annonce hervorgehoben mit dem Satz „AT THEATRES EVERYWHERE!“.

Der Film war im Herbst 1994 wegen seiner Auszeichnung in Cannes, der wiederauflebenden Karriere John Travoltas und insbesondere wegen seiner Gewaltästhetik zu einem Thema der allgemeinen Öffentlichkeit geworden.

Fast die gesamte obere Hälfte nehmen die Referenzen der Filmkritik in Anspruch. „Pulp Fiction“ wird als ein Film dargestellt, der vor allem als Komödie gesehen werden kann. Während die Schauspieler als schwarzgekleideten Neo-Noir-Gangster (Samuel L. Jackson und John Travolta), als Femme fatale (Uma Thurman) und als muskelbeackter Boxer (Bruce Willis) vieldeutige Genre-Signale vermitteln, preisen die Kritiken den Film fast einstimmig als eine Komödie an. Es werden Sätze wie: „TREMENDOUS FUN! EXHILERATING!“ und Begriffe wie „HILARIOUS!“ verwendet, um den Komödien-Charakter des Films hervorzuheben. Weshalb sich Miramax dazu entschlossen hat, den Film als eine Komödie darzustellen und nicht als Thriller oder Gangsterfilm, kann man nicht genau sagen, jedoch vor dem Hintergrund der Marketingstrategie ist es plausibel, dass die Firma mit dieser Strategie vor allem zwei Ziele verfolgte: einerseits die entstandene Debatte über die verwendete Gewalt und Brutalität im Film abzuschwächen und damit mögliche Kritiker zu beschwichtigen und andererseits ein Produktimage herzustellen, das beim amerikanischen Publikum traditionell großes Blockbusterpotenzial besitzt. Ein weiterer Grund für das Hervorheben des komödiantischen Aspektes könnte die Tatsache sein, dass sich Tarantino vor zwei Jahren zwar in der Indie Welt einen Namen hat machen können, mit seinem Film „Reservoir Dogs“, er jedoch in der Mainstream-Welt noch gänzlich unbekannt war und Miramax hoffte mit dem neuen Image des Films, genau diese Zielgruppe in die Kinos zu locken. Für diese Theorie der eher schwachen Position Tarantinos spricht auch, dass sein Name zwar an prominenter Stelle direkt unterhalb des Titels steht, dass er diesen Platz jedoch mit dem Produzenten des Films Lawrence Bender teilt.

Trotzdem wird „Pulp Fiction“ bereits, in einer für das Autorenkino charakteristischen Weise, als „a Quentin Tarantino Film“ bezeichnet. Die Filmkritikerin Janet Maslin von der New York Times unterstreicht 1994 zusätzlich Tarantinos Können:

It must be hard to believe that Mr. Tarantino, a mostly self-taught, mostly untested talent who spent his formative creative years working in a video store, has come up with a work of such depth, wit and blazing originality that it places him in the front ranks of American film makers.²³⁸



Abbildung 15: Zeitungsannonce "Pulp Fiction" New York Times 1994²³⁹

Der Erfolg von "Pulp Fiction" bestätigte die Weinsteins in ihrem Handeln. Mit dem weltweiten Einspielergebnis von 212,9 Millionen Dollar ging „Pulp Fiction“ in die Indie-Geschichte ein.

²³⁸ <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9B0DE5DA143AF930A1575AC0A962958260> (Zugriff: 31.08.2013)

²³⁹ http://www.montage-av.de/pdf/092_2000/09_2_Lutz_Nitsche_Quentin_Tarantino.pdf (Zugriff: 22.09.2013)

Eine der wichtigsten Zeiten für die Marketingabteilung bei Miramax ist jedoch die Zeit vor der Oscar-Verleihung. Ein Gewinn bei dieser bringt jedem Film einen enormen Zuspruch und damit einen höheren finanziellen Erfolg. Harvey Weinstein ist bis heute der „König“ der Oscar-Kampagnen.²⁴⁰ Die Brüder investieren mehr als andere in die Oscar-Kampagnen ihrer Filme. Sie verschicken Tausende DVDs in Geschenkpaketen an Academy-Mitglieder, geben extravagante Partys bei denen alle Stars der Filme anwesend sind und machen hinter den Kulissen Stimmung gegen ihre Konkurrenz. Jede Stimme zählte und so veranstalteten sie Screenings an all den Orten, wo sich die Mitglieder aufhalten, dabei machen sie keinen Halt vor Altersheimen oder auch den Urlaubsorten der Mitglieder.²⁴¹

„We would do outrageous things to get attention and we used the Oscar to help the independent movement grow.“²⁴²

Die Bemühungen von Miramax beinhalten meist eine riesige Werbekampagne in den für die Branche wichtigen Fachzeitschriften wie, Variety und The Hollywood Reporter. Außerdem beinhaltet die Kampagne eine Reihe von Fernseh- und Radio-Interviews, in denen es um die Entstehung von Miramax-Filmen geht, zu dem werden eine Reihe von kulturellen Veranstaltungen abgehalten, die unmittelbar mit dem zu bewerbenden Film in Verbindung stehen. Außerdem gab es eine Telefonkampagne, bei der Angestellte von Miramax die Academy-Mitglieder anriefen, um Werbung für die weniger bekannten Filme wie „Sling Blade“ zu machen. Des Weiteren führten sie Umfragen durch, bei denen sie herausfanden welche Filme den Mitgliedern am besten gefielen, um diese dann besser bewerben zu können.²⁴³

The goal is simple: To convince the 5,173 voting members of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences that a handful of Miramax films should be plucked from the list of 248 eligible movies. And while other studios also work hard at Oscar time, not one devotes the resources and energy to the season that Miramax does [...].²⁴⁴

²⁴⁰ Vgl.: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/corso/1660601/> (Zugriff: 31.08.2013)

²⁴¹ Vgl.: Peter Biskind 2005, Seiten 167–179

²⁴² <http://www.youtube.com/watch?v=hr7cY9vzfl4> (Zugriff: 31.08.2013)

²⁴³ Vgl.: <http://www.nytimes.com/1997/03/23/movies/how-miramax-sets-its-sights-on-oscar.html?pagewanted=all&src=pm> (Zugriff: 31.08.2013)

²⁴⁴ <http://www.nytimes.com/1997/03/23/movies/how-miramax-sets-its-sights-on-oscar.html?pagewanted=all&src=pm> (Zugriff: 31.08.2013)

Dann ist da noch die enorme Kaufkraft von Miramax. 1997 schätzte Michael Evans, der Advertising Sales Director der Zeitschrift Variety in New York, dass ca. 40% der 200 Seiten, die für die Oscar-Kampagnen vorgesehen waren, an die Weinsteins gingen. Eine ganzseitige Anzeige kostete damals 9.200 Dollar und die Weinsteins bekamen einen Mengenrabatt.

Several marketing executives said the studio had become the most resourceful advertiser in Hollywood - popularizing the use of Variety's weekly edition as a venue for Academy Award ads to reach academy members who live overseas, and updating the ads so they hit a different selling point each week.²⁴⁵

Mittlerweile gibt es keine Oscar-Verleihung, bei der nicht ein Film von Harvey Weinstein nominiert ist. Er selbst sagt über den Oscar:

„It's a global effect, because the Oscars are seen in every country in the world and they mean something and it's the definite award for motion pictures on a global basis.“²⁴⁶

The award season shines a light on these independent movies. [...] and also actors go off and do something different and exciting or make low-budget movies [...]. That light is an important light to be shown on a film, because it gets people into the theater, people who normally wouldn't see that movie. They go and then they have an amazingly good time.²⁴⁷

Laut Harvey haben allein die Oscar-Kampagnen der Firma bisher 100 Milliarden Dollar eingebracht. Jedoch muss er sich heute nicht mehr so sehr ins Zeug legen, wie er das zu Miramax-Zeiten tun musste.

Die Firma hat sich über die Jahre ein Image erarbeitet, welches für sich spricht. Heutzutage gehen die Menschen in die Kinos, weil es ein Weinstein-Film ist.

„Probably we're the cause of some of the over-excitement [...]“²⁴⁸

²⁴⁵ <http://www.nytimes.com/1997/03/23/movies/how-miramax-sets-its-sights-on-oscar.html?pagewanted=all&src=pm> (Zugriff: 31.08.2013)

²⁴⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=hr7cY9vzfl4> (Zugriff: 31.08.2013)

²⁴⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=gK6KlvzUiO8> (Zugriff: 31.08.2013)

²⁴⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=hr7cY9vzfl4> (Zugriff: 31.08.2013)

5.2 Welche Filme machen die Weinstein Brüder heute?

‘There is two points of the movie business. There is the folks that make movies like I do, which try to be a little different and not follow the rules. And then there is “put-on-a-cape-and-be-a-superhero” and it’s sort of boiled down to the two things. [...] Something different is a lot better than the same old thing.’²⁴⁹

Das sagt Harvey Weinstein in einem Interview über seine Filme, die er heute produziert, beziehungsweise aus dem Ausland akquiriert. Und tatsächlich heben sich die Weinstein Brüder heute genau wie damals von den anderen Studios ab.

Zuerst einmal ist zu sagen, dass The Weinstein Company als Hollywood Studio zu sehen ist. Die Brüder haben die Firma seit der Gründung 2005 bis heute zu einem sehr erfolgreichen Studio aufgebaut. Heute wie damals produzieren und vermarkten die Brüder alle Filme von Quentin Tarantino und dies mit sehr großem Erfolg. Sein jüngster Film „Django Unchained“ (Quentin Tarantino, 2012) spielte allein in den USA mehr als 162 Millionen Dollar²⁵⁰ ein und gewann zwei Oscars.

Außerdem beschäftigen sich die Weinsteins immer noch mit Filmen aus dem Ausland. 2012 kauften sie die Rechte an „Ziemlich beste Freunde“. Dieser Film spielte allein in den USA mehr als 13 Millionen Dollar ein und weltweit über 315 Millionen Dollar.²⁵¹

Die wohl größte Überraschung stellt allerdings der Film „The Artist“ (Michel Hazanavicius, 2011) dar. Es handelt sich hierbei um einen Stummfilm in schwarz-weiß. Was in der heutigen Zeit sehr altmodisch klingt, war jedoch bei der Oscar-Verleihung 2012 ein großer Hit und gewann den Oscar für den besten Film und weitere vier Oscars. Dieser Film ist ein sehr großer und vor allem überraschender Erfolg für die Weinsteins, weil der Film nicht wirklich zeitgemäß ist.

„The Artist“ ist ein Spielfilm des französischen Regisseurs Michel Hazanavicius aus dem Jahr 2011. Die Tragikomödie spielt zwischen 1927 und 1932 in Hollywood und erzählt die gegenläufige Erfolgsgeschichte zweier Leinwandstars, dargestellt von den französischen Schauspielern Jean Dujardin und Bérénice Bejo, in der Übergangsphase

²⁴⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=7VbWjaCAknl> (Zugriff: 31.08.2013)

²⁵⁰ http://www.imdb.com/title/tt1853728/business?ref_=tt_dt_bus (Zugriff: 31.08.2013)

²⁵¹ http://www.imdb.com/title/tt1675434/business?ref_=tt_dt_bus (Zugriff: 31.08.2013)

vom Stumm- zum Tonfilm. Hazanavicius konzipierte den Film in 4:3 (Academy-Format) in Schwarzweiß-Bildern mit Zwischentiteln und so gut wie keinem gesprochenen Text.

Der Film wurde am 15. Mai 2011 bei den 64. Internationalen Filmfestspielen in Cannes uraufgeführt und startete am 12. Oktober 2011 in den französischen Kinos. Am 23. November 2011 startete der Film dann in den USA in nur vier Kinos und wurde dann bis auf 1756 Leinwände erweitert.²⁵²

Harvey Weinstein hatte die amerikanischen Rechte an dem Film 2011 noch vor den Filmfestspielen in Cannes gekauft. Der Film war ein riskanter Kauf.

“While the Weinsteins are no strangers to picking up movies that are tough to market, they've really outdone themselves this time. But we have to applaud the distributors for taking on a film that frankly, not many would take a chance on.”²⁵³

Harvey Weinstein erklärt seinen Kauf folgendermaßen:

‘I love silent movies. I went to film school, Chaplin, Keaton are the obvious choices and there are many, many more after that. But I followed this director because he made a James Bond spoof called 'OS 117.' I tried to get my brother to hire him to do 'Scary Movie,' but somehow it didn't work out. So I was a fan of him and knowing he was making a movie in Los Angeles and it's an American movie directed by a French director. It's about the early days. But it's really, really funny. Really, really smart, an homage and a love affair with movies and I like those kind of movies.’²⁵⁴

Von der internationalen Fachkritik überwiegend als brillante Hommage an das alte Hollywood bzw. als Liebeserklärung ans Filmemachen verstanden, gewann „The Artist“ neben den fünf Oscars mehr als 30 internationale Filmpreise, darunter drei Golden Globe Awards, sieben BAFTA Awards und sechs Césars.

The Artist is tender, touching and never makes the mistake of simply sending itself up. The performances from Dujardin and Bejo are tremendous, with great support from two bona fide Americans: James Cromwell as Valentin's loyal

²⁵² http://www.imdb.com/title/tt1655442/business?ref_=tt_dt_bus (zugriff: 01.09.2013)

²⁵³

http://blogs.indiewire.com/theplaylist/the_weinstein_company_make_first_big_buy_at_cannes_pick_up_black_white (Zugriff: 01.09.2013)

²⁵⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=gK6KlvzUiO8> Stand: 31.08.2013

chauffeur, and John Goodman as the glowering producer. The happy ending had me on my feet cheering throughout the final credits. I can't wait to see it again.²⁵⁵

Jedoch waren die Brüder bei „The Artist“ lediglich die Distributoren. Zwei weitere Filme, die bei der Oscar-Verleihung Preise gewonnen haben, waren „Django Unchained“, der neuste Kassenschlager aus Tarantinos Hand und „Silver Linings Playbook“ von dem Regisseur David O. Russell. Bei beiden Filmen ist The Weinstein Company sowohl als Produktionsfirma als auch als Distributionsfirma aufgeführt. Es handelt sich um zwei Filme, die unterschiedlicher nicht sein könnten.

„Django Unchained“ ist ein US-amerikanischer Western von Quentin Tarantino aus dem Jahr 2012. Der Cast besteht aus Größen wie Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, Kerry Washington und Samuel L. Jackson. Außerdem ist der restliche Schauspielerstab fast ausschließlich afroamerikanisch, was an den Blaxploitation-Film erinnert. Außerdem sehen wir hier bekannte Gesichter wie Jackson oder Waltz, die in früheren Filmen Tarantinos mitgespielt haben, wieder. Der Film wurde am 25. Dezember 2012 in den USA in 3010 Kinos veröffentlicht und spielte direkt am ersten Wochenende mehr als 30 Millionen Dollar ein.²⁵⁶

Mitten in der Vorkriegszeit des Tiefen Südens und des Alten Westens, folgt der Film dem befreiten Sklaven Django (Foxx) und dem Kopfgeldjäger Dr. King Schultz (Waltz) durch die Vereinigten Staaten mit der Mission Djangos Frau Broomhilda von Shaft (Washington) vor dem grausamen Plantagenbesitzer Calvin Candie (DiCaprio) zu retten.

Der Film erhielt sehr positive Bewertungen von Kritikern und wurde für fünf Oscars, darunter Bester Film, nominiert. Christoph Waltz erhielt mehrere Auszeichnungen für seine Leistung, und gewann den Golden Globe, den BAFTA Award und seinen zweiten Oscar als bester Nebendarsteller. Tarantino gewann die begehrte Trophäe für das beste Original-Drehbuch, seinen zweiten Oscar in dieser Kategorie, sowie den Golden Globe und den BAFTA Award. Der Film spielte über 424 Millionen Dollar weltweit ein, was das höchste Einspielergebnis in Tarantinos Laufbahn markiert.

„Silver Linings Playbook“ ist eine im Jahre 2012 veröffentlichte Tragikomödie, geschrieben und inszeniert von David O. Russell. Vorbild für den Film ist das Buch „The

²⁵⁵ <http://www.theguardian.com/film/2011/may/16/cannes-2011-the-artist-michael-footnote-review> (Zugriff: 01.09.2013)

²⁵⁶ http://www.imdb.com/title/tt1853728/business?ref_=tt_dt_bus (Zugriff: 01.09.2013)

Silver Linings Playbook“ von Matthew Quick. In den Hauptrollen spielen Bradley Cooper und Jennifer Lawrence, mit Robert De Niro, Jacki Weaver, Chris Tucker, Anupam Kher, und Julia Stiles in den Nebenrollen.

Cooper spielt Patrick "Pat" Solitano, ein Mann mit einer zuvor nicht diagnostizierten bipolaren Störung, der aus einer psychiatrischen Klinik entlassen wird und wieder zurück zu seinen Eltern (De Niro und Weaver) zieht. Entschlossen seine Noch-Ehefrau zurück zu gewinnen, trifft Pat auf die kürzlich verwitwete Tiffany Maxwell (Lawrence). Sie erzählt Pat, dass sie ihm helfen kann, seine Frau zurück zu gewinnen, wenn er bei einem Tanzwettbewerb mit ihr antritt. Die beiden nähern sich beim Trainieren an und Pat, sein Vater, und Tiffany lernen mehr über ihre Beziehungen zueinander, während sie versuchen ihre Probleme zu bewältigen.

„Silver Linings Playbook“ premierte auf dem Toronto International Film Festival am 8. September 2012 und wurde in den USA am 16. November 2012 in nur 16 Kinos veröffentlicht, wurde sodann auf 2809 Leinwände ausgeweitet.²⁵⁷ Der Film erhielt acht Oscar-Nominierungen, darunter Bester Film, Beste Regie und Bestes adaptiertes Drehbuch. Er war der erste Film seit 1981, der in allen vier Schauspiel-Kategorien nominiert war und der erste seit 2004, der für die „Big Five Oscars“²⁵⁸ nominiert war. Jennifer Lawrence erhielt den Oscar als beste Schauspielerin. Darüber hinaus erhielt der Film vier Golden Globe-Nominierungen, drei BAFTA-Nominierungen, David O. Russell gewann den BAFTA Award für das Beste adaptierte Drehbuch, vier Nominierungen der Screen Actors Guild und fünf Independent Spirit Award Nominierungen und gewann dort in vier Kategorien, darunter als Bester Film. Der Film war ein Blockbuster an den Kinokassen und spielte über 236 Millionen Dollar weltweit ein, was mehr als das Elffache seines Budgets ist und war somit erfolgreicher als „Django Unchained“, der nur knapp das Vierfache seines Budgets einspielte.

Die Weinsteins machen also immer noch Tarantino Filme und widmen sich schwierigen Themen, wie bipolaren Störungen (Silver Linings Playbook) oder Sprachstörungen (The King's Speech). Außerdem scheuen sie nicht davor, Filme mit afro-amerikanischen Schauspielern in der Hauptrolle zu produzieren bzw. zu vermarkten. Der neuste Film „The Butler“ (Lee Daniels, 2013) erzählt die Geschichte von Eugene Allen, der als Butler sieben amerikanischen Präsidenten gedient hat. Dieser Film ist der

²⁵⁷Vgl.: http://www.imdb.com/title/tt1045658/business?ref_=tt_dt_bus (Zugriff: 01.09.2013)

²⁵⁸ Bester Film, Beste Regie, Bester Schauspieler, Beste Schauspielerin, Bestes adaptiertes Drehbuch bzw. Bestes Original-Drehbuch

erste wirklich große Anwärter auf zahlreiche Oscars bei der kommenden Verleihung im Februar 2014.

„Expect to see Oscar nominations for Whitaker, Winfrey, Daniels and screenwriter Danny Strong, whose script covers a lot of territory [...].“²⁵⁹

Bisher sind die Brüder ihrem Geschmack treu geblieben und widmen sich Filmen mit wahren Geschichten, aber auch Komödien oder Thrillern, jedoch nie 3D-Filmen oder Science-Fiction-Filmen.

“When we’re buying movies I buy stuff we like and when we produce movies, I just try to do something different. You know, you can still entertain an audience; you can still challenge an audience. I just think we’re sick of predictable stuff. [...] Every CGI movie looks the same. The guy always brakes up into black particles. To me that’s boring. I want to do something interesting and in my movies, words are the special effects [...].“²⁶⁰

²⁵⁹ <http://www.foxnews.com/entertainment/2013/08/15/lee-daniels-butler-review-it-is-first-oscar-contender-year/> (Zugriff: 01.09.2013)

²⁶⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=7VbWjaCAknl> (Zugriff: 31.08.2013)

5.3 Sind die Weinsteins noch in den Independent-Sektor einzuordnen?

Wenn man rein ökonomisch an diese Frage herangeht, muss die Frage mit „ja“ beantwortet werden. Die Weinsteins haben ihre Unabhängigkeit an dem Tag abgegeben, als sie von Disney übernommen wurden, haben diese jedoch mit der Trennung von Disney 2005 wiedererlangt.

Obwohl sie durch die Gründung von The Weinstein Company wieder einen Schritt in Richtung Indie getan haben, sind sie doch zu groß, um von einem richtigen Independent-Distributor bzw. Produzenten zu sprechen.

Oft wird von den Weinsteins als Independent-Studio gesprochen. Sie werden hier gleichgesetzt mit Firmen wie Sony Picture Classics oder New Line Cinema. Zwischen den beiden letzteren und The Weinstein Company besteht jedoch ein ganz wichtiger Unterschied. Sony Picture Classics ist genauso wie New Line eine Independent-Division eines Studios, in diesem Falle Sony Picture Entertainment und Warner Bros, was The Weinstein Company nicht ist.

Trotz ihrer ökonomischen Unabhängigkeit von den Studios, heben sie sich doch eindeutig von Independent Firmen wie Big Beach Films ab. Der Unterschied liegt hier in der Höhe der Produktionskosten für einen Film. Die Weinsteins arbeiten mittlerweile mit Budgets, von denen die kleineren Produktionsfirmen nur zu träumen vermögen.

Der Film „Safety Not Guaranteed“ (Colin Trevorrow, 2012) ist mit einem Budget von ca. 750.000 Dollar²⁶¹ produziert worden und spielte knapp 4 Millionen Dollar ein. Ein anderer Film der Firma Big Beach Films ist „The Kings of Summer“ (Jordan Vogt-Roberts, 2013), welcher insgesamt nur knapp 1,3 Millionen Dollar einspielte. Dahingegen sind Filme wie „Silver Linings Playbook“ mit ca. 21 Millionen Dollar Produktionsbudget und Einnahmen von knapp 132 Millionen Dollar kein Vergleich.

Der „richtige“ Independent Film ist also durchaus noch existent, er wird nur nicht mehr von den Weinstein Brüdern produziert oder vermarktet. Die Brüder haben sich auf Filme spezialisiert, die sich zwar von dem Mainstream Kino der heutigen Zeit abheben, aber dem Mainstream ansprechen, und dies durchaus mit Erfolg. Da diese Filme aber unabhängig finanziert worden sind, gehören sie auch zu den Indies. So kam es dazu,

²⁶¹ http://www.imdb.com/title/tt1862079/business?ref_=tt_dt_bus (Zugriff: 07.09.2013)

dass „Silver Linings Playbook“ sogar bei dem Independent Spirit Award nominiert war und auch Preise gewann. Seine Gegner waren Filme wie „Keep the Lights On“ (Ira Sachs, 2012) oder „The Session“ (Ben Lewin, 2012), welche beide mit einem sehr kleinen Budget hergestellt wurden. Der Drehbuchautor von „Safety Not Guaranteed“ sagte über „Silver Linings Playbook“:

„It exists in a different planet than these other movies that are made.“²⁶²

Und damit ist er im Recht. Die Weinsteins haben sich von den klein budgetierten Filmen entfernt und kaufen und produzieren Filme mit großen Budgets für großes Publikum. Trotz allem unterscheiden sie sich immer noch von den Studios. Sie machen kein Mainstream-Kino mit großen Spezialeffekten. Sie interessieren sich immer noch für die Filme mit den schwierigen Themen und mit viel Dialog.

Zusammenfassend ist also zu sagen; rein stilistisch sind die Weinsteins immer noch Indies, die nicht davor zurück schrecken, auch mal ein Risiko einzugehen, siehe „The Artist“. Auch ökonomisch gesehen gehören die Brüder den Indies an, da sie von keinem der Studios unterstützt werden. Dies ist jedoch nur der Fall, weil sie selbst ein Studio sind. Sie sind mit den Jahren zu einem „mini major“ geworden und sind mittlerweile ein sehr gut etabliertes Independent-Filmstudio in den USA. Also spricht eigentlich alles dafür, dass die Brüder immer noch richtige Independents sind. Trotzdem ist dies doch nur zum Teil richtig, haben sie sich doch von den richtigen low-budget Filmen abgewendet. Sie müssen nicht mehr um die Finanzierung eines Filmes kämpfen und können Millionen auf Filmfestivals ausgeben und sind mittlerweile sogar in der Lage, finanzielle Fehlkäufe abzufedern, was kleine Firmen nicht können.

The Weinstein Company ist folglich ein fester Bestandteil von Hollywood und bedient dort unter anderem auch den Independent-Sektor. Ein richtiger Indie mit kleinen Budgets ist die Firma allerdings nicht mehr.

²⁶² <http://www.youtube.com/watch?v=EYdfjktOfYY> (Zugriff: 07.09.2013)

6 Schlussbetrachtung

6.1 Fazit

Die Zielsetzung in dieser Arbeit war es zunächst einmal, eine Definition des amerikanischen Independent Films zu geben und eine ausführliche Betrachtung der geschichtlichen Ereignisse seit Edison Trust durchzuführen. Hiervon ausgehend habe ich mich mit der Entstehung und der Entwicklung der Firma Miramax beschäftigt und deren Gründer Bob und vor allem Harvey Weinstein. Hierbei habe ich mich zunächst mit dem Film „sex, lies, and videotape“ beschäftigt, da dieser Film einen Wendepunkt in der amerikanischen Filmgeschichte markiert. Der Film machte die ganze Filmwelt auf Miramax aufmerksam und somit auch auf den Independent Film.

Nach Jahren der finanziellen Ungewissheit gingen die Brüder dann einen Deal mit dem Studiosriesen Disney ein und wurden aufgekauft, was ihnen zu dem nächsten großen Erfolg verhelfen sollte.

Einen weiteren Wendepunkt in der Independent Film Geschichte markierte dann der Film „Pulp Fiction“. Die Weinsteins verwendeten bis dato, eine für den Independent Film, sehr unkonventionelle Marketingstrategien, um dem Film die gewünschte Aufmerksamkeit zu verschaffen. Der Film sollte der erste Indie sein, welcher die 100-Millionen-Dollar-Marke überschritt und avancierte damit in kürzester Zeit zum Kultfilm und zum Aushängeschild von Miramax. Die Firma feierte danach noch weitere Erfolge; „The English Patient“ brachte den ersten Oscar für den besten Film 1996 und 1998 folgte der nächste für „Shakespeare in Love“. 2005 trafen die Brüder dann die Entscheidung sich von ihrer Firma Miramax und damit auch von dem Studiosriesen Disney zu trennen und wieder einen Schritt in die Unabhängigkeit zu wagen und gründeten The Weinstein Company. Die Firma hatte bis ins Jahr 2009 keine großen Erfolge zu verbuchen und die Wirtschaftskrise ging auch nicht spurlos an ihnen vorbei. Mit dem Film „Inglourious Basterds“ schafften sie es allerdings aus der finanziellen Krise und feierten ein Jahr darauf mit „The King’s Speech“ ihren ersten Oscar für den besten Film und sind seit dem auf jeder Oscar-Verleihung gut vertreten und feiern Erfolge, auch mit ungewöhnlichen Filmen, wie „The Artist“.

Da „Pulp Fiction“ für die Weinsteins und für die Filmgeschichte von nicht zu vernachlässigender Wichtigkeit ist, habe ich mich dann mittels einer Filmanalyse dem Film genähert, um ihn einerseits in seiner Tiefe besser zu verstehen und andererseits die Merkmale, die ihn zu einem Indie machen, herauszuarbeiten. So weisen unter anderem die ungewöhnliche Erzählstruktur, die speziellen Kameraeinstellungen und die ausführlichen Dialoge auf einen Independent Film hin. Zum Ende des Kapitels habe

mich mit der Frage beschäftigt, welchen Einfluss der Film auf die Filmwelt hatte. Durch den bahnbrechenden Erfolg, den Tarantino mit seinem Film hatte, etablierte er zum einen Miramax als Distributor und als Produzent in der Branche und zum anderen stellte er vollkommen neue Ansprüche an den Independent Film. Die Studios erkannten, dass auch mit Independent Filmen Geld zu machen ist und gründeten daraufhin Independent Divisionen. So wurde der Indie zu einer festen Größe und dies nicht nur außerhalb von Hollywood. Bis heute sieht man immer wieder große Schauspieler in kleinen Independent Filmen. Nicht zu vergessen ist, dass „Pulp Fiction“ Tarantino zu einem der erfolgreichsten und berühmtesten Kultregisseure auf der Welt gemacht hat. Seit diesem Erfolg ist jeder Film aus Tarantinos Hand ein Klassiker und erreicht in kürzester Zeit Kultstatus.

Zum Schluss der Arbeit habe ich mich wieder mit den Weinstein Brüdern und hier besonders mit Harvey Weinstein und seinem „Erfolgsrezept“ befasst. Harvey Weinstein ist damals wie heute in der Filmbranche ein Name, der jedem etwas sagt. Er wurde berühmt durch seine Taktiken, Filme zurechtzuschneiden und für die Filme, an die er glaubte, Himmel und Hölle in Bewegung zu setzen, um diese richtig und gewinnbringend zu vermarkten. Bei näherer Betrachtung der Distributionsstrategien von Harvey Weinstein stellte sich heraus, dass sein außergewöhnliches Marketing und seine Oscar-Kampagnen für seinen unglaublichen Erfolg verantwortlich sind. Er war einer der wenigen, die auch schon damals zu „Pulp Fiction“-Zeiten sehr viel Geld in die Vermarktung von einem Film investiert hatte, und dies obwohl es Indies waren. Wo andere Independent Distributoren ihre Filme nur in einer kleinen Auswahl an Kinos herausbrachten, strebte Harvey stets einen Massenstart an und legte immer sehr großen Wert darauf seine Filme auf allen Kanälen möglichst gewinnbringend zu vermarkten. Seine Oscar-Kampagnen sind bis heute berühmt und es gibt vermutlich keinen anderen Distributor, der so engagiert für seine Filme Marketing betreibt, wie Harvey und seine Firma The Weinstein Company.

Bei der Betrachtung der Filme, welche die Brüder heute produzieren und vermarkten fällt auf, dass sie sich zwar von den kleinen low-budget Produktionen abgewendet haben, sich aber trotzdem immer noch deutlich von dem Hollywood-Mainstream abgrenzen. Keiner der großen Studios hätte es gewagt „The Artist“ zu kaufen und keiner hätte es geschafft, dem Film einen Oscar als bester Film zu verschaffen, außer Harvey, der immer noch Filme kauft und produziert, die etwas anders sind als die Filme, die Hollywood produziert. The Weinstein Company scheut keine schwierigen Themen oder unkonventionelle Herangehensweisen. Mit ihrem Film „Silver Linings Playbook“ stellten sie sogar neue Rekorde auf (siehe Seite 117). Die Weinsteins haben es geschafft, eine feste Größe in Hollywood zu werden und können den Kampf um die goldenen Trophäe ohne Probleme mit jedem der Major Filmstudios aufnehmen. Sie sind zu dem angesehensten Independent Film Studio in den USA, wenn nicht sogar auf der Welt, heran-

gewachsen und vertreten die Indies im Mainstream-geprägten Hollywood und das mit großem Erfolg. Hierfür haben sie sich zwar von den kleinen low-budget Produktionen abgewendet, bleiben sich stilistisch jedoch treu.

6.2 Aussicht

Der amerikanische Independent Film ist seit seiner Entstehung im frühen 19. Jahrhundert einen weiten Weg gegangen.

Die Weinstein Brüder haben mit ihren Erfolgen mit Miramax und ab 2005 mit ihrem Independent-Filmstudio The Weinstein Company einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss auf die Indie-Bewegung gehabt und haben diesen noch. Die Firma wird auch in der Zukunft weiterhin Risiken eingehen, vor denen sich die Hollywoodstudios scheuen werden. Es wird keine Kursänderung bei den Weinsteins geben. Sie werden sich nicht mit großen CGI Produktionen befassen, die hunderte von Millionen kosten und sich mit den Heldentaten eines Superhelden beschäftigen oder mit dem Weltuntergang oder der Invasion der Aliens auf der Erde. Sie werden weiterhin die Filmfestivals besuchen und Distributions-Deals für Filme abschließen, die aus dem Ausland kommen und weitgehend unbekannte Schauspieler in der Hauptrolle haben, genauso wie Filme, die aus amerikanischer Hand stammen und große Stars beherbergen. Sie werden auch weiterhin die Filme Tarantinos machen, die immer extrem sein werden und das liebt das Publikum von heute. Sie werden jedoch niemanden mehr schocken können, wie es damals „Pulp Fiction“ getan hat, denn die Zuschauer lieben den Stil, den Tarantino etabliert hat. Harvey Weinstein wird auch in der nächsten Oscar-Saison mehrere Nominierungen haben, wovon eine mit Sicherheit die für den besten Film sein wird. „The Butler“ ist schon jetzt ein großer Favorit.

Forest talks mainly with his uniquely soulful eyes in this quiet and dignified role. Oprah completely and effectively owns all of her scenes as she struggles to stand by her man. It may as well be her Oscar already, as early as now. When I saw Harvey Weinstein's name in the final credits, that Oscar is not a far-fetched possibility.²⁶³

²⁶³ <http://www.abs-cbnnews.com/lifestyle/08/25/13/review-oscars-bag-butler> (Zugriff: 07.09.2013)

Bob Weinstein wird weiterhin den Mainstream mit seiner Firma Dimension Films bedienen. Die Firma plant ein weiteres Remake des Films „Halloween“ im Jahr 2018.²⁶⁴

Auch die mittelständigen Indies haben in der Industrie einen festen Platz gefunden. Jedes Jahr werden neue Filme von neuen Regisseuren mit kleinem Budget auf den Festivals vorgestellt und dann von Distributoren gekauft und manchmal auch auf Preisverleihungen, wie dem Independent Spirit Award geehrt. Filme wie „Safety Not Guaranteed“ werden weiterhin ein respektables Publikum finden und dem Zuschauer, der mal etwas Anderes sehen möchten, als einen Mainstreamfilm bedienen.

Auch die ultra low-budget Filmemacher haben durch die technischen Entwicklungen eine blühende Zukunft vor sich.

Die Entwicklung von erschwinglichen digitalen Kameras, die mit der 35-mm-Film Qualität mithalten können, und die einfach zu bedienende Filmschnitt-Softwares begünstigen diese Zukunft.

Mit der Entwicklung der Camcorder im Jahr 1985, und was noch wichtiger ist, des digitalen Videos in den frühen 1990er Jahren, sank die technologische Barriere zur Filmproduktion. Die neuen Schnittsysteme haben die Kosten für die Post-Produktion drastisch reduziert, während Technologien wie DVD, Blu-ray Disc und Online-Video-Dienste, wie YouTube und Vimeo die Distribution vereinfacht haben. Sogar die 3-D -Technologie ist für die Indies verfügbar.

Mit neuen Kameras, wie der Arri Alexa , RED Epic, und den vielen neuen DSLRs können Filme produziert werden, die wie 35mm Film aussehen, ohne die hohen Kosten zu haben. Im Jahr 2008 veröffentlichte Canon die erste DSLR -Kamera, die Full-HD- Video aufzeichnen kann, die Canon EOS 5D Mark II.

Zusätzlich zu den neuen Digitalkameras profitieren die Indies heutzutage auch von den Schnittsystem- und Nachbearbeitungs-Softwares, wie After Effects. Statt sich an eine teure Postproduktion zu wenden, kann der Film nun auch von zu Hause geschnitten und farbkorrigiert werden und mit allen möglichen Effekten belegt werden.

Durch Internetseiten wie indiegogo.com sind die Filmemacher in der Lage für ihre Filme Geld zu sammeln und durch YouTube und Facebook und viele andere soziale Netzwerke können sie diesen Filmen eine Stimme geben.

²⁶⁴ http://www.imdb.com/company/co0019626/?ref_=fn_al_co_1 (Zugriff: 22.09.2013)

Eric Phelps, früherer Development Director für das Atlanta International Film Festival:

„A professional or amateur filmmaker no longer has to rely on the traditional distribution methods in order to find their audience. Avenues like YouTube have brought back an audience for short films, independent documentaries and very creative short features and comedic pieces.“²⁶⁵

Jedoch ist es nicht und wird es nicht möglich sein, die Tiefe und Menge der Independent Filme zu erfassen, da die sich immer weiterentwickelnde Technologie es den Indies immer leichter macht, ihre eigenen Filme zu produzieren und auch auf den Markt zu bringen.

Die Kehrseite ist jedoch, dass das Showbusiness immer das Showbusiness sein wird und die Distributoren werden die Filme kaufen, von denen sie den höchsten Profit erhoffen. Die Distributoren, die sich auf Indies spezialisiert haben, stellen sich allerdings heute einer viel größeren Aufgabe, denn viel weniger Kinos wollen diese Filme zeigen und die Kosten für das Marketing steigen. Es gibt zwar in jeder großen Stadt in Amerika ein Kino, welches nur Indies auf die Leinwand bringt, dies sind allerdings Nischenmärkte und so bleibt das Publikum eher klein. Viele Filme schaffen es überhaupt nicht bis zum Zuschauer zu gelangen.²⁶⁶

Viele denken, dass die Lösung für das Problem die Filmfestivals sind, von denen es ca. 2500 auf der Welt gibt. Doch die Festivals wollen auch Geld verdienen. So wird nicht immer der beste Film zum Festival zugelassen, sondern der, der von der Masse mehr gewollt ist. Und hier und da wird auch ein Hollywoodfilm zugelassen, denn ein Star auf dem Festival bringt Geld in die Kassen.

Ryan Dacko, Regisseur von „And I Lived“ (2003) und „Plan 9 from Syracuse“ (2008) sagte:

‘In my experience, I had found there are three tiers of film festivals. The upper, the middle, and lower tiers. It was in the lower tiers where I found a home, as do thousands of other filmmakers who can’t afford the million-dollar budget. I have noticed a more open attitude to incoming films - no matter what the packaging, or storyline - your movie is given a fair viewing and your chances of obtaining a screening are greater. In the middle tier, your chances are reduced some, but still

²⁶⁵ Phil Hall 2009, Seite 298

²⁶⁶ Vgl.: Phil Hall 2009, Seiten 293–300

good. However, in the upper tier, unless you have a representing agent or a good budget to 'push' your film to the judges, you have no chance at all. There are hundreds of examples of movies that were made in the early 1990s that were festival darlings across the screens of Sundance, Toronto, and Berlin. Many of today's independent films made with similar budgets dwarf those early 1990s films in terms of technical and artistic proficiency, but unfortunately, they'll never see acceptance by the big boys.²⁶⁷

In vielen Punkten wird der Independent Film der Zukunft nicht anders sein, als der der Vergangenheit und Gegenwart. Die Indies werden weiterhin neue Wege in Sachen Inhalt, Stil, Technologie und Grundhaltung einschlagen. Und der „Feind“ wird immer der kulturelle Status Quo sein.²⁶⁸

²⁶⁷ Phil Hall 2009 , Seiten 296-297

²⁶⁸ Vgl.: Phil Hall 2009, Seiten 293–300

Literaturverzeichnis

BISKIND Peter: Down and Dirty Pictures - Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film. 1. Auflage. New York 2004.

BISKIND Peter et al.: Sex, Lies & Pulp Fiction - Hinter den Kulissen des neuen amerikanischen Films. 1. Auflage. Berlin 2005.

FAULSTICH Werner: Grundkurs Filmanalyse. 1. Auflage. München 2002.

HALL Phil: The History of Independent Cinema. 1. Auflage. Georgia 2005.

MOTTRAM James: The Sundance kids - How the mavericks took back Hollywood. 1. Auflage. London 2006

NEWMANN Michael Z.: Indie: an American film culture. 2. Auflage. New York 2011

PAGE Edwin: Quintessential Tarantino. 1. Auflage. New Zealand 2005

PEARY, Gerald: Quentin Tarantino: Interviews. 1. Auflage. Mississippi 1998: S. 87-88

POLAN Dana: Pulp Fiction. 1. Auflage. London 2000

SCHATZ, Thomas (1993) The New Hollywood. In: Film Theory Goes to the Movies. Ed. by Jim Collins. 1. Auflage. New York: S. 1-36.

TZIOUMAKIS Yannis: American Independent Cinema: An Introduction. 1. Auflage. New Brunswick 2006.

Internetquellenverzeichnis

BBC NEWS : 'NAPALM' SPEECH TOPS MOVIE POLL URL:
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3362603.stm> Stand: 17.08.2013

BOX OFFICE MOJO: 1994 DOMESTIC GROSSES URL:
<http://boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=1994> Stand: 25.08.2013

BRADSHAW, Peter: CANNES 2011: THE ARTIST/MICHAEL/FOOTNOTE –
REVIEW. Herausgegeben von THE GUARDIAN. URL:
<http://www.theguardian.com/film/2011/may/16/cannes-2011-the-artist-michael-footnote-review> Stand: 01.09.2013

CERONE, Daniel: TAKING AN INDEPENDENT PATH. Herausgegeben von LOS
ANGELES TIMES URL: http://articles.latimes.com/1989-05-03/entertainment/ca-2644_1_weinsteins-independent-film-companies-offbeat-films Stand: 24.08.2013

CONNELLY Michael P.: WHAT EXACTLY IS AN INDEPENDENT FILM? Herausgege-
ben von MAKEINDEPENDENTFILMS.COM URL:
<http://www.makeindependentfilms.com/definition.htm> Stand: 04.04.2013

CONNELLY Michael P.: WHEN WAS THE INDEPENDENT FILM INDUSTRY BORN?
Herausgegeben von MAKEINDEPENDENTFILMS.COM URL:
<http://www.makeindependentfilms.com/history.htm> Stand: 04.04.2013

CORLISS, Richard: PULP FICTION Herausgegeben von TIME ENTERTAINMENT
URL: <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/slide/pulp-fiction-1994-2/> Stand: 17.08.2013

CRAIG, Justin: ‚LEE DANIELS‘THE BUTLER‘ REVIEW: IT IS THE FIRST OSCAR
CONTENDER OF THE YEAR. Herausgegeben von FOX NEWS. URL:
<http://www.foxnews.com/entertainment/2013/08/15/lee-daniels-butler-review-it-is-first-oscar-contender-year/> Stand: 01.09.2013

DICTIONARY.com LLC URL: <http://dictionary.reference.com/browse/independent>
Stand: 18.10.2012

DICTIONARY.com LLC URL: <http://dictionary.reference.com/browse/pulp+fiction?s=t>
Stand: 14.07.2013

DVDBEAVER.COM URL: http://www.dvdbeaver.com/film/reviews/my_life_to_live.htm
Stand: 01.08.2013

ELLER Claudia & FRITZ Ben: WEINSTEIN'S DEAL TO RECLAIM MIRAMAX FALLS APART [updated]: Herausgegeben von LATIMESBLOGS.LATIMES.COM URL: <http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2010/05/miramax-deal-with-weinsteins-falls-aparts.html> Stand: 09.07.2013

ELLEY, Derek: WHO LAUNCHED WHOM? Herausgegeben von VARIETY.COM URL: <http://variety.com/2006/scene/markets-festivals/who-launched-whom-1200336482/> Stand: 17.08.2013

ENGLISH.BERKELEY.EDU URL: <http://english.berkeley.edu/Postwar/pop.html> Stand: 01.08.2013

ENTERTAINMENT WEEKLY: PULP FICTION URL: <http://www.ew.com/ew/gallery/0,,20207442,00.html#20470717> Stand: 17.08.2013

GLOBUSMAGAZINE.IT URL: <http://www.globusmagazine.it/grease-festeggia-i-15-anni-con-un-tour-italiano/#.UfpxBypXvDE> Stand: 01.08.2013

GLEIBERMAN Owen: MOVIE REVIEW: PULP FICTION. Herausgegeben von ENTERTAINMENT WEEKLY URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,304048,00.html> Stand: 10.08.2013

HARTSFIELD Nick: MOVIE ANALYSIS: PULP FICTION: Herausgegeben von HELIUM.COM URL: <http://www.helium.com/items/1516391-pulp-fiction-analysis?page=6> Stand: 01.08.2013

HAWSON, Fred: REVIEW: OSCAR IN THE BAG FOR 'THE BUTLER'. Herausgegeben von ABS CBN NEWS URL: <http://www.abs-cbnnews.com/lifestyle/08/25/13/review-oscars-bag-butler> Stand: 07.09.2013

HILL Logan: 9 LESSONS FROM THE 2013 SUNDANCE FESTIVAL: Herausgegeben von ESQUIRE.COM URL: <http://www.esquire.com/blogs/culture/sundance-2013-lessons-15031591> Stand: 11.07.2013

IMDB.COM: DJANGO UNCHAINED. URL: http://www.imdb.com/title/tt1853728/business?ref_=tt_dt_bus Stand: 31.08.2013

IMDB.COM: THE INTOUCHABLES URL: http://www.imdb.com/title/tt1675434/business?ref_=tt_dt_bus Stand: 31.08.2013

IMDB.COM: THE ARTIST. URL: http://www.imdb.com/title/tt1655442/business?ref_=tt_dt_bus Stand: 01.09.2013

IMDB.COM: SILVER LININGS PLAYBOOK. URL:
http://www.imdb.com/title/tt1045658/business?ref_=tt_dt_bus Stand: 01.09.2013

IMDB.COM: SAFTEY NOT GUARANTEED. URL:
http://www.imdb.com/title/tt1862079/business?ref_=tt_dt_bus Stand: 07.09.2013

IMDB.COM: DIMENSION FILMS. URL:
http://www.imdb.com/company/co0019626/?ref_=fn_al_co_1 Stand: 22.09.2013

IMDB PRO: WEINSTEIN COMPANY; THE [us] URL:
http://pro.imdb.com/company/co0150452/#future_film Stand: 07.07.2013

IMDB PRO: JUNO URL: <http://pro.imdb.com/title/tt0467406/> Stand: 11.07.2013

IMPAWARDS.com URL:
http://www.impawards.com/1989/sex_lies_and_videotape_ver1.html Stand: 10.07.2013

JAGERNAUTH, Kevin: THE WEINSTEIN COMPANY MAKE FIRST BIG BUY AT CANNES, PICK UP BLACK & WHITE SILENT FILM 'THE ARTIST'. Herausgegeben von INDIEWIRE.COM URL:
http://blogs.indiewire.com/theplaylist/the_weinstein_company_make_first_big_buy_at_cannes_pick_up_black_white Stand: 01.09.2013

KOEHLER, Robert: FOR ART'S SAKE. Herausgegeben von VARIETY.COM URL:
<http://variety.com/2001/film/awards/for-art-s-sake-2-1117794890/> Stand: 17.08.2013

LANDLER, Mark: HOW MIRAMAX SETS ITS SIGHTS ON OSCAR. Herausgegeben von THE NEW YORK TIMES URL: <http://www.nytimes.com/1997/03/23/movies/how-miramax-sets-its-sights-on-oscar.html?pagewanted=all&src=pm> Stand: 31.08.2013

MANIS Aimee: BEYOND THE BIG 6: MINI MAJORS GAIN MOMENTUM. Herausgegeben von STUDIOSYSTEMNEWS.COM URL:
<http://www.studiosystemnews.com/beyond-the-big-6-mini-majors-gain-momentum/> Stand 03.04.2013

MASLIN, Janet: FILM FESTIVAL REVIEW: PULP FICTION; QUENTIN TARANTINO'S WILD RIDE ON LIFE'S DANGEROUS ROAD. Herausgegeben von THE NEW YORK TIMES URL:
<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9B0DE5DA143AF930A1575AC0A962958260> Stand: 31.08.2013

MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA: History of the MPAA: Herausgegeben von MPAA.ORG URL: <http://www.mpa.org/about/history> Stand: 26.05.2013

MOVIEPOSTERCOLLECTORS.COM. URL:
http://www.moviepostercollectors.com/MPC_Authentication_Pulp_Fiction.html Stand:
27.07.2013

NITSCHKE, Lutz: MY THE HYPE WITH YOU. Herausgegeben von MONTAGE-AV.DE
URL: http://www.montage-av.de/pdf/092_2000/09_2_Lutz_Nitsche_Quentin_Tarantino.pdf Stand: 20.09.2013

CONRAD Mark T.: SYMBOLISM, MEANING & NIHILISM IN QUENTIN TARANTINO'S
PULP FICTION: Herausgegeben von PHILOSOPHYNOW.ORG URL:
http://philosophynow.org/issues/19/Symbolism_Meaning_and_Nihilism_in_Quentin_Tarantinos_Pulp_Fiction Stand: 24.08.2013

PERREN, Alisa: SEX, LIES AND MARKETING. Herausgegeben von ASU.EDU URL:
http://asu.edu/courses/fms200s/total-readings/Perren_Sex%20Lies%20and%20Marketing.pdf Stand: 24.08.2013

PICTURENOSE.COM URL: <http://www.picturenose.com/kiss-me-deadly-1955.html>
Stand: 01.08.2013

PIERSON, John: INDIWIRE: THE DECADE ACCORDING TO JOHN PERSON. Herausgegeben von SPLIT SCREEN. URL:
<http://www.grainypictures.com/splitscreen2/press/decade.html> Stand: 25.08.2013

REITZE Matthias: DER BOOM DES GHETTOFILMS IM NEW BLACK CINEMA DER
80ER UND 90ER JAHRE: Herausgegeben von F-LM.DE URL: <http://www.f-lm.de/2002/01/01/der-boom-des-ghettofilms-im-new-black-cinema-der-80er-und-90er-jahre/> Stand: 23.06.2013

SMITH Kevin: I'M CRUSHED TO SEE MIRAMAX PASS. Herausgegeben von
THEWRAP.COM URL: <http://www.thewrap.com/movies/blog-entry/kevin-smith-im-crushed-see-miramax-pass-13608> Stand: 09.07.2013

SPIEGEL ONLINE: US-FERNSEHPREIS FÜR „PROJECT RUNWAY: HEIDI KLUM
HAT ENDLICH IHREN EMMY. Herausgegeben von SPIEGEL ONLINE URL:
<http://www.spiegel.de/kultur/tv/heidi-klum-gewinnt-emmy-fuer-project-runway-a-922533.html> Stand: 22.09.2013

THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARY. URL:
<http://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=pulp&submit.x=0&submit.y=0> Stand:
14.07.2013

THE GUARDIAN: SOMETIMES EVEN TARANTINO HAS IDEAS THAT STINK – BUT DOES ANYONE TELL HIM? URL: <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2013/feb/15/sometimes-tarantino-ideas-stink>
Stand: 07.07.2013

THE WRAP: MIRAMAX DIES: REST IN PEACE - The studio that once defined taste and artistry is being shuttered on Thursday by Disney: Herausgegeben von THEWRAP.COM URL: <http://www.thewrap.com/movies/ind-column/rip-miramax-13606>
Stand: 09.07.2013

TRAHAN Erin: AFTER AIVF. Herausgegeben von NEWENGLANDFILM.COM URL: <http://www.newenglandfilm.com/news/archives/2007/02/aivf.htm> Stand: 09.06.2013

TVTROPES.ORG URL: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MacGuffin> Stand: 28.07.2013

URBANDICTIONARY.COM. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=ringo> Stand: 27.07.2013

VILLELLA, Fiona A.: CIRCULAR NARRATIVES: HIGHLIGHTS OF POPULAR CINEMA IN THE 90'S URL: <http://web.archive.org/web/20061126215319/http://www.sensesofcinema.com/contents/00/3/circular.html#b2> Stand: 17.08.2013

WILLIAMSON Jill: UNDERSTANDING THE THREE-ACT-STRUCTURE. Herausgegeben von GOTEENWRITERS.COM URL: <http://goteenwriters.blogspot.de/2012/09/understanding-three-act-structure.html> Stand: 07.05.2013

YOUTUBE URL: <http://www.youtube.com/watch?v=grq0rhtbtAw> Stand: 09.05.2013

YOUTUBE URL: <http://www.youtube.com/watch?v=hr7cY9vzfl4> Stand: 31.08.2013

YOUTUBE URL: <http://www.youtube.com/watch?v=gsK6KlvzUiO8> Stand: 31.08.2013

YOUTUBE URL: <http://www.youtube.com/watch?v=7VbWjaCAknI> Stand: 31.08.2013

YOUTUBE URL: <http://www.youtube.com/watch?v=EYdfjktOfYY> Stand: 07.09.2013

YOUTUBE URL: <http://www.youtube.com/watch?v=i94nansYjsM> Stand: 21.09.2013

YOUTUBE URL: <http://www.youtube.com/watch?v=EnENQVoi-oo> Stand: 21.09.2013

ZILM, Kerstin: DER OSCAR-MACHER HARVEY WEINSTEIN. Herausgegeben von
DRADIO.DE URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/corso/1660601/> Stand:
31.08.2013

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname